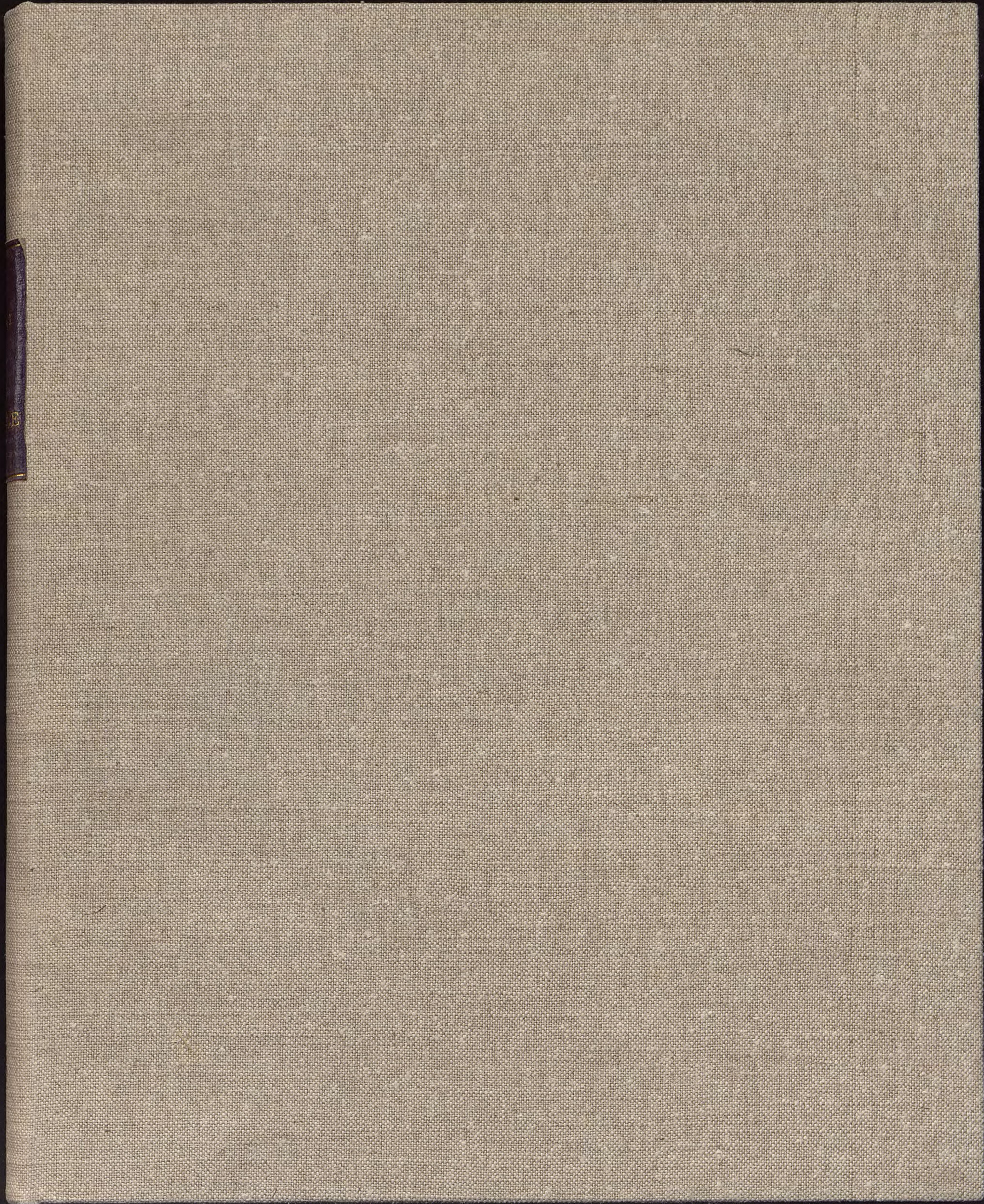


MARIE
BERHAUT

—

CAILLEBOTTE

1

MARIE BERHAUT

# CAILLEBOTTE



LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS

# GUSTAVE CAILLEBOTTE



Bateau au mouillage sur la Seine à Argenteuil (nº 360).

MARIE BERHAUT
Conservateur honoraire du Musée de Rennes

# CAILLEBOTTE

## SA VIE ET SON ŒUVRE

CATALOGUE RAISONNÉ DES PEINTURES ET PASTELS

PUBLIÉ PAR
LA FONDATION WILDENSTEIN

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

A MADAME ALBERT CHARDEAU
nièce de Gustave Caillebotte



# AVANT-PROPOS

Entreprise bien tardive, alors qu'étaient disparus depuis longtemps les derniers témoins de l'époque impressionniste et que l'œuvre de Gustave Caillebotte avait connu pendant un demi-siècle un oubli presque total, la réalisation de cet ouvrage eût été sans doute très malaisée si elle n'avait pu s'appuyer sur la précieuse documentation réunie par Martial Caillebotte dont l'affectueuse – et si utile – attention à l'activité picturale de son frère ne se démentit jamais.

Ces archives, heureusement conservées, furent mises à notre disposition avec une extrême amabilité par la famille du peintre dès l'époque, déjà lointaine, de nos premières études sur l'œuvre de Caillebotte et l'histoire de sa collection en vue d'une thèse de l'Ecole du Louvre.

Et depuis lors, malgré une longue interruption de nos travaux, pour raisons professionnelles, ces archives nous sont toujours restées largement accessibles. Aussi est-ce un bien agréable devoir pour nous d'exprimer ici notre profonde reconnaissance à Madame Albert Chardeau, fille de Martial Caillebotte, et à ses fils Messieurs Jacques et Jean Chardeau pour le concours inappréciable qu'ils nous ont accordé.

Un inventaire photographique, riche de quelques deux cents clichés, des plus importantes peintures de Caillebotte, de nombreuses annotations concernant les dates, les signatures, les envois aux expositions, des précisions sur les personnages et les sites représentés ou encore les noms des amis auxquels Caillebotte avait donné ses peintures, tels sont les éléments d'une authenticité certaine dont nous avons pu disposer comme base de nos recherches pour l'établissement du catalogue.

Pour retracer la vie du peintre et montrer l'importance de son œuvre il nous est apparu nécessaire de replacer l'une et l'autre dans le contexte du temps. Nous nous sommes donc reportée aux écrits les plus proches de cette période et en avons cité de nombreux passages qui évoquent les milieux artistiques et littéraires qu'il fréquenta.

Il convenait également de rappeler le rôle essentiel joué par Caillebotte dans l'organisation des expositions impressionnistes. Nos propres documents se rattachaient souvent à des faits déjà rapportés par les historiens du mouvement, en particulier par John Rewald dans sa si complète *Histoire de l'Impressionnisme*. Nous nous sommes attachée à dégager plus spécialement l'action de Caillebotte, aidée en cela par l'apport de lettres inédites dont quelques-unes, d'un particulier intérêt, permettent de suivre la correspondance échangée entre Caillebotte et Pissarro en 1881 et 1882, au moment où surgissaient entre les Impressionnistes les premiers désaccords annonciateurs de la désagrégation du groupe. Aux lettres de Caillebotte à Pissarro, dont Ludovic Rodo Pissarro avait bien voulu nous autoriser à prendre connaissance dès 1941, alors qu'elles étaient encore totalement inédites, sont venues s'ajouter les réponses de Pissarro à son ami.

Nous avons pu rapporter quelques témoignages directs des descendants ou familiers des maîtres de l'Impressionnisme et des lettres qui s'accordent aux souvenirs déjà publiés, tels ceux de Gustave Geffroy, pour rendre hommage à la noblesse des sentiments et à la générosité de Caillebotte envers ses amis.

Evoquant cette générosité, nous ne pouvions omettre de rappeler qu'elle eut pour ultime résultat l'entrée des œuvres des Impressionnistes dans les Musées Nationaux. Il n'entrait pas dans le cadre de cet ouvrage, consacré essentiellement à l'œuvre de Caillebotte, de présenter l'important dossier que constitue l'histoire de son admirable collection, du legs qu'il en fit à l'Etat et des vives réactions qui s'ensuivirent – dossier qui pourra faire l'objet d'une publication ultérieure. Nous bornant à un bref résumé de ce qui fut un événement capital dans l'histoire artistique de la fin du XIX[e] siècle, nous avons souligné combien fut exemplaire et efficace l'action de celui qui peut être considéré comme le plus désintéressé et le plus perspicace mécène des Impressionnistes. Les textes des deux testaments et la liste des œuvres de la collection, reproduits dans la partie documentaire, suffiraient à eux seuls à en convaincre.

L'étude stylistique des peintures a été présentée à travers les thèmes, qui coïncident de très près avec les divisions chronologiques de l'œuvre de l'artiste. Cette méthode a permis de faire ressortir la correspondance des sujets traités par Caillebotte avec les thèmes essentiels de l'Impressionnisme. De mêmes rapprochements ont pu être faits à propos de ses recherches de compositions, dont l'originalité apparaît toutefois incontestable.

Une large place a été réservée aux commentaires de la presse au moment des expositions impressionnistes. Les nombreux extraits reproduits prouvent la place tenue à

l'époque par la peinture de Caillebotte. On trouvera dans la partie documentaire la liste des peintures qu'il présenta à ces expositions et que nous avons pu à peu près toutes identifier.

Le catalogue de l'œuvre, établi suivant l'ordre chronologique, comprend 477 numéros. Sauf les peu nombreuses exceptions de tableaux connus seulement par un document, les œuvres répertoriées sont accompagnées de leurs reproductions photographiques. Si leur localisation actuelle nous est souvent restée inconnue, du moins avons-nous pu presque toujours retrouver la trace de ces tableaux à une date antérieure. Certaines œuvres sont passées en ventes publiques sous le nom de Caillebotte, que nous n'avons pu retenir dans notre catalogue, faute de renseignement précis ou de reproduction; nous nous réservons de faire éventuellement un supplément à ce catalogue si cela s'avère nécessaire.

Nous estimons avoir répertorié la plus grande partie des œuvres exécutées par Caillebotte. Mais sans doute la publication de cet ouvrage fera-t-elle réapparaître des peintures qui ont échappé à nos investigations. Sans doute aussi des précisions pourront-elles être apportées et même des rectifications proposées, car nous ne pouvons prétendre ne nous être jamais trompée. Nous espérons surtout que cette étude permettra de mieux connaître et apprécier l'œuvre d'un peintre qui resta trop longtemps un «méconnu» de l'Impressionnisme.

A cette meilleure connaissance ont déjà contribué par leurs écrits récents plusieurs critiques d'art et aussi, pour une large part, les expositions particulières organisées par la Fondation Wildenstein et présentées dans ses galeries de Paris, Londres et New York [1]. L'importante documentation photographique que possède cette fondation sur l'œuvre de Caillebotte ainsi que sa très complète collection de catalogues de ventes et d'expositions concernant l'époque impressionniste, ont été largement utilisés par nous au cours de ces dernières années pour la poursuite de nos recherches et la mise au point du catalogue. Nous remercions très vivement Monsieur Daniel Wildenstein de nous en avoir offert la possibilité.

Nous assurons également de notre profonde gratitude tous les collectionneurs, les propriétaires et directeurs de galeries d'art qui ont bien voulu nous signaler et nous montrer les œuvres de Caillebotte en leur possession ou nous en faire parvenir des photographies. A cet égard, il nous a été particulièrement agréable d'entrer en relation avec les descendants des amis de Caillebotte qui ont encore dans leurs collections les œuvres données par le peintre à leurs ancêtres et qui ont pu évoquer pour nous d'intéressants souvenirs.

Nous remercions non moins vivement les Conservateurs de Musées, d'Archives et de Bibliothèques qui, en France et à l'étranger, ont très courtoisement répondu à nos demandes de renseignements et facilité nos recherches, ainsi que toutes les personnes qui nous ont rendu le très grand service de nous apporter des précisions ou de nous donner des documents sur les lieux où vécut et travailla Caillebotte.

1 L'Exposition de 1951 à la Galerie Beaux-Arts, à Paris, avait été pour nous l'occasion d'un premier essai catalographique de l'œuvre de Caillebotte, dans lequel nous avions répertorié 332 peintures. Les quelque 150 numéros supplémentaires inscrits au présent catalogue, ainsi que des rectifications de dates, permises par une meilleure connaissance de l'art du peintre, rendent désormais périmé le classement alors adopté.



# BIOGRAPHIE

Le 21 février 1894 mourait à Gennevilliers, à l'âge de 46 ans, Gustave Caillebotte.

Quelques lignes, parues alors dans certains journaux, rappelèrent qu'il avait été un des militants de l'Impressionnisme à l'époque héroïque des expositions, mais qu'il s'était retiré de la lutte depuis longtemps. Il avait, écrivait-on, abandonné le pinceau pour la rame et la bêche, partageant son temps entre le canotage et le jardinage.

Quelques jours plus tard le nom de Caillebotte reparaissait dans les journaux et revues d'art: on apprenait qu'il avait légué à l'Etat sa collection, composée de soixante-cinq toiles impressionnistes.

L'importance de ce legs et son acceptation partielle par les Beaux-Arts provoquèrent de vives réactions tant dans les milieux officiels que dans la presse. Mais si la collection Caillebotte fit couler beaucoup d'encre, l'œuvre du donateur fut rarement évoquée. Aussi bien l'absence de Caillebotte de toute manifestation artistique depuis bien des années et son indifférence à l'égard de sa propre renommée, peuvent expliquer que ses contemporains aient surtout vu en lui un mécène et un collectionneur.

Après un demi-siècle de silence à peu près total, l'œuvre de Caillebotte a commencé depuis quelques décennies à sortir enfin de l'ombre. Si, sans chercher à la connaître mieux, bien des historiens et critiques d'art continuent à ne la mentionner que comme une suite mineure de l'Impressionnisme, des commentaires de plus en plus favorables viennent désormais souligner la valeur et l'originalité de sa peinture.

Pour en définir les caractères, il convenait de placer l'œuvre de Gustave Caillebotte dans le contexte de son époque. La comparaison des thèmes, du style, de la technique fait apparaître, nous semble-t-il, que loin d'être un «suiveur» des maîtres de l'Impressionnisme, il a été un représentant authentique de ce mouvement, auquel il a apporté une contribution personnelle non négligeable.

Gustave Caillebotte est né à Paris le 19 août 1848, au nº 160 de la rue du Faubourg-Saint-Denis [1]. Deux ans plus tard ses parents s'installaient dans un grand pavillon avec jardin au nº 152 de la même rue [2]. C'est là que le peintre passa toute sa jeunesse avant de venir habiter en 1868 l'hôtel particulier, 77 rue de Miromesnil, que son père venait de faire construire [3] et dont ses premières œuvres évoquent le décor intérieur et l'atmosphère familiale. Ses parents faisaient partie de la haute bourgeoisie parisienne et un très joli tableau de Jean Béraud, exécuté en 1878, *Une soirée chez les Caillebotte* [4] nous donne une idée du milieu riche et mondain que connut dans sa jeunesse celui qui allait être, dès cette époque, le mécène de ses amis dont la situation sociale était si différente de la sienne (cf. reproduction p. 9).

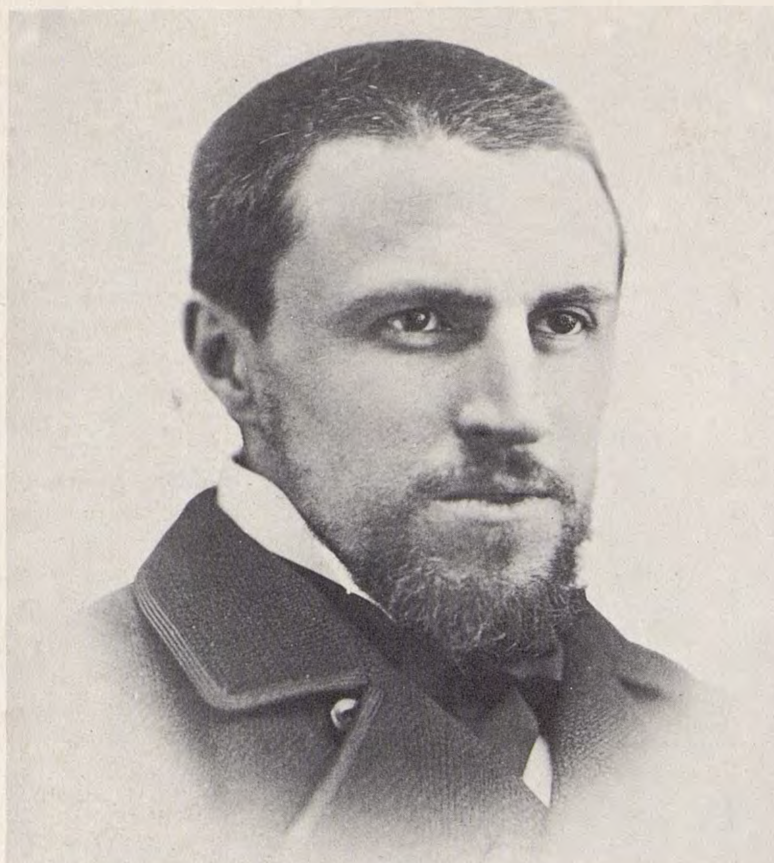
Ses parents étaient tous deux d'ascendance normande. Sa mère Céleste Daufresne (1819-1878), dont il nous a laissé le portrait (nº 53), était la fille d'un avocat de Lisieux et la petite-fille d'un notaire de la même ville.

Sa famille paternelle, originaire de Basse-Normandie, était déjà implantée dans cette région au début du XVIIe siècle. Elle est citée dans un acte de procédure de 1625, parmi les noms de quatorze anciennes familles de «potiers de Ger et potiers ornais» [5].

Dans la généalogie directe du peintre, apparaît la figure de son arrière-grand-père, Pierre Caillebotte, né à Ger en 1730 et qui monta un commerce de toiles à Domfront. Ses deux fils, Antoine l'aîné et Nicolas le jeune, prirent la suite de l'entreprise familiale «relativement prospère pour l'époque». Tous deux ont laissé des écrits sur la période révolutionnaire qui témoignent d'opinions politiques opposées. Antoine, qui devint membre du Conseil général de sa commune en l'An X, a rédigé un «journal» qui a fait l'objet d'une publication assez récente [6]. Antoine est l'auteur d'un ouvrage *La chouannerie dans l'arrondissement de Domfront* [7] et d'un *Essai sur l'Histoire et les Antiquités de la ville de Domfront* [8].

Le 21 octobre 1793 Antoine épousait Adélaïde Françoise Féron. Le quatrième des sept enfants issus de ce mariage: Martial, devait être le père du peintre. Né le 8 avril 1799, il épousait en troisièmes noces [9] Céleste Daufresne qui lui donnait trois enfants: Gustave et ses deux frères René et Martial.

Mort en 1876, âgé seulement de 26 ans, René est représenté dans deux œuvres peintes par Gustave au début de sa carrière: *Le jeune homme à la fenêtre* (nº 26) et le *Déjeuner rue de Miromesnil* (nº 32), qui firent partie de sa première participation, en 1876, aux Expositions impressionnistes.



Gustave Caillebotte en 1878 (photo archives familiales).



Gustave et Martial Caillebotte en 1886 (photo archives familiales).

Son frère Martial figure aussi dans plusieurs scènes d'intérieur de sa période parisienne. Nous le retrouvons en particulier sous les traits du *Jeune homme au piano* (no 30), œuvre qui fut également exposée en 1876, rue Le Peletier, auprès des deux précédentes. Pianiste de talent, Martial Caillebotte s'adonna dès sa jeunesse à la composition musicale et a laissé une suite importante de pièces pour orgue et pour orchestre[10].

Lorsqu'il mourut, le 25 décembre 1874, leur père laissait à ses fils une fortune importante. Gustave et Martial, à l'abri de tout souci matériel, purent s'adonner totalement à leurs vocations artistiques[11].

Tous deux étaient liés par une grande affection, que ne diminua en rien le départ définitif du peintre pour sa résidence du Petit Gennevilliers en 1887, après le mariage de Martial.

Nous possédons peu de renseignements sur la jeunesse de Caillebotte et sur les conditions dans lesquelles il exécuta ses premières œuvres. Aucune correspondance ou document se rattachant à cette époque ne nous est parvenu et parmi les rares et brefs écrits qui l'évoquent se glissent le plus souvent bien des inexactitudes.

Après de bonnes études secondaires au Lycée Louis-le-Grand[12], il obtenait en 1870 le diplôme de licencié en droit. Pendant la guerre, il fait partie de la garde mobile de la Seine et c'est peu après sa démobilisation qu'il entre à l'atelier Bonnat pour préparer le concours de l'Ecole des Beaux-Arts, auquel il est reçu le 18 mars 1873. Mais sa fréquentation de l'Ecole fut de courte durée[13].

A la période de son séjour à l'atelier Bonnat paraissent pouvoir être rattachées quelques peintures de style encore traditionnel tels: la *Nature morte* (no 9), le *Portrait* (no 11) ainsi que l'*Intérieur d'atelier au poêle* (no 5) dont le motif peut lui avoir été inspiré par le tableau de Delacroix, et qu'il est intéressant de rapprocher de la peinture de Bazille *L'Atelier de la rue Furstenberg*[14], exécuté quelques années plus tôt.

C'est au cours d'un voyage qu'il fit en Italie, avec son père, en 1872, qu'il peignit deux de ses premiers paysages, *Une route à Naples* (no 3) et un *Canal à Naples* (no 4). L'analogie qu'offre la première de ces peintures avec la *Campagne du Vésuve*, que de Nittis envoya à la première Exposition impressionniste en 1874, permet de penser que les deux jeunes gens, qui étaient des amis, ont exécuté en même temps leurs deux peintures prises de points de vue assez proches. Sans doute Caillebotte et son père séjournaient-ils alors chez les parents de de Nittis, qui habitaient à Naples[15].

On trouve aussi à cette époque ses premières vues des *bords de l'Yerres* (nos 1, 2, 21).

Pendant les périodes d'été, abandonnant Paris, Caillebotte se rendait dans la propriété de ses parents, à Yerres, petite localité de Seine et Oise, située dans une verdoyante vallée[16]. La rivière bordée de futaies et de grands peupliers, longeait sur un long parcours la propriété familiale. Alphonse Daudet nous la décrit, dans un de ses romans[17] «d'un bleu-noir profond, frigide, endormie





Jean Béraud, *Une soirée dans l'hôtel Caillebotte*, 1878. Collection particulière, Paris (voir p. 7).
On reconnaît de droite à gauche: un monsieur blond portant barbe entière: Marquis de Béarn; un vieux monsieur à favoris blancs: M. Caro, de l'Académie, professeur en Sorbonne; la dame blonde, en blanc avec ruban rouge, de face: Comtesse Rose d'Avaray; la dame brune, en blanc, de dos: Comtesse Potocka; la dame contre la fenêtre, avec un turban de fleurs: madame L. Baignères; causant avec elle, le monsieur debout: Charles de la Rochefoucauld; la dame blonde, en bleu: Louise Cahen d'Anvers, le monsieur lui donnant le bras (favoris): Comte Chouvaloff, Ambassadeur de Russie; au premier plan, s'avançant, à cheveux blancs: le Général Cambriels; le dernier à gauche: Monsieur Thors, directeur à la Banque de Paris. (Indications données par Jean Béraud.)

sous de hauts ombrages». Cette rivière sera pour Caillebotte au cours des années suivantes le motif de nombreuses peintures. Pratiquant lui-même le canotage, il fera revivre sous son pinceau le passage des yoles et des périssoires glissant doucement au fil de l'eau, dirigées par des canotiers aux pittoresques costumes.

La mort de la mère de Caillebotte, en 1878, qui devait entraîner la vente de la propriété familiale, marquera la fin de la série des peintures d'Yerres. Pendant les étés précédents, en 1876 et 1877, Caillebotte avait eu pour voisin Claude Monet, qui était alors l'hôte du collectionneur Hoschedé au château de Rottenbourg à Montgeron, village situé seulement à quelques kilomètres d'Yerres.

Bien qu'aucun document ne vienne confirmer cette hypothèse, il paraît probable qu'entre les jeunes peintres eurent lieu quelques rencontres qui ont pu encourager Caillebotte dans ses études du plein air.

Mais à cette époque celui-ci avait déjà rejoint les rangs des Impressionnistes. Dès 1876, il exposait en effet avec les jeunes peintres indépendants qui avaient reçu deux ans plus tôt l'appellation d'Impressionnistes et qui, pour la seconde fois, présentaient leurs œuvres au jugement du public.

Il est difficile de préciser avec certitude quand et comment il entra en relation avec ces jeunes hommes qui, pour la plupart, venaient d'un milieu très différent du sien.

Pourquoi Caillebotte passa-t-il de l'atelier Bonnat dans le camp des révoltés contre l'art officiel? Serait-ce à la suite d'un échec au Salon? Il semble en effet certain qu'en 1875 il ait présenté au Salon une des œuvres qui allaient figurer l'année suivante à l'Exposition de la rue Le Peletier et que son envoi ait été refusé. Un chroniqueur de l'Exposition de 1876 le rappelle, sans toutefois préciser de quel tableau il s'agit «Monsieur Caillebotte n'a pas été admis l'an dernier au jury avec un des tableaux qu'il nous montre. Un très mauvais point à MM. les Jurés officiels[18]. On trouve également un écho de ce refus dans la correspondance échangée entre de Nittis et Desboutin, lors du Salon de 1875, ce dernier précisant même que Caillebotte «est bien triste du refus de son tableau par le Jury du Salon»[19].

Il faut aussi penser au prestige dont jouissaient alors auprès des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts les représentants de la nouvelle peinture.

Caillebotte, nous l'avons vu, avait été admis en 1873 à l'Ecole des Beaux-Arts, or on sait qu'un des résultats de l'Exposition du Boulevard des Capucines, en 1874, avait été de troubler quelque peu l'atmosphère des ateliers parisiens, aussi bien ceux de la rue Bonaparte que ceux de Bonnat et de Bougereau. Les représentants de la «nouvelle peinture» y comptaient de chauds partisans, Manet en particulier dont la vogue était alors très grande, ainsi qu'en témoigne l'incident qui éclata dans l'atelier Lehmann: une partie des élèves voulant quitter cet atelier demandèrent à Manet de prendre la direction d'un atelier libre – offre que celui-ci d'ailleurs déclina. A la suite de cette manifestation, quelques élèves abandonnèrent l'Ecole des Beaux-Arts[20]. Peut-être de tels incidents ont-ils également influé sur l'orientation de Caillebotte.

Sa participation à l'Exposition de 1876 marquera la date de son entrée «officielle» dans le groupe. Il est certain toutefois que le début de ses relations avec les peintres impressionnistes se situe à une date antérieure. Sans faire remonter celle-ci aux années 1872-1873, comme l'ont proposé plusieurs historiens de l'Impressionnisme[21], il paraît très vraisemblable que ce soit au cours de l'année 1874 qu'aient été établis les premiers contacts. Les *Carnets* de Degas nous apprennent en effet que celui-ci prévoyait alors la participation de Caillebotte à la fameuse exposition du boulevard des Capucines[22]. Si, comme on le sait, cette participation ne fut pas effective, ce serait du moins au cours de cette exposition que Degas présenta le jeune peintre à ses amis[23].

A la différence de la plupart de leurs camarades, Degas, comme Caillebotte, appartenait à la haute bourgeoisie parisienne. C'est par l'intermédiaire du vicomte Lepic, élève de l'atelier Gleyre où travaillaient alors Renoir, Bazille, Sisley et Monet, qu'il entra lui-même en relation avec ceux qui allaient devenir les maîtres de l'Impressionnisme. D'autre part, Degas était un ami de Bonnat, le professeur de Caillebotte à l'Ecole des Beaux-Arts. Toutes ces circonstances expliquent le rôle qu'a tenu Degas pour l'introduction de Caillebotte dans leur groupe.

Ce rôle était encore évoqué par Pissarro dans une lettre qu'il adressait à ce dernier en 1881, au moment où les vives difficultés suscitées par l'organisation des expositions divisaient les anciens amis[24].

La vente qui eut lieu à l'Hôtel Drouot, le 24 mars 1875, est la première manifestation publique des Impressionnistes à laquelle se trouve associé le nom de Caillebotte[25], il y fut en effet un des rares acquéreurs de ces œuvres alors tant méprisées par le public, c'est à cette vente qu'il acquit l'*Intérieur d'appartement* de Monet, aujourd'hui dans les collections du Musée du Jeu de Paume[26].

Ces premières acquisitions ont été évoquées bien des années plus tard par Georges Rivière: «En 1875, un nouveau venu, Gustave Caillebotte, peintre lui-même, apporta aux Impressionnistes un appui financier qui vint fort à propos pour certains d'entre eux»[27].

Son premier testament, rédigé dès 1876[28], par lequel il léguait à l'Etat les œuvres qu'il possédait et qui stipulait que celles-ci devraient prendre place au Musée du Luxembourg, nous permet de déduire qu'en accroissant sa collection le jeune peintre entretenait déjà d'excellentes relations avec quelques-uns au moins des Impressionnistes, avant même de devenir un membre actif de leur groupe.

Le 5 février 1876 Renoir et Rouart adressaient à Caillebotte une lettre l'informant de leur projet «de renouveler l'essai tenté en commun, d'une exposition particulière» et exprimaient le souhait de le voir participer à cette manifestation[29].

Caillebotte ayant accepté cette invitation, était représenté par huit de ses peintures à la deuxième exposition des Impressionnistes, qui eut lieu au mois d'avril suivant, dans les locaux de Durand-Ruel, 11 rue Le Peletier[30].

Il sera désormais avec Degas et Pissarro un des plus fidèles participants aux expositions du groupe, on ne notera son absence qu'à celle de 1881 et à la dernière en 1886.

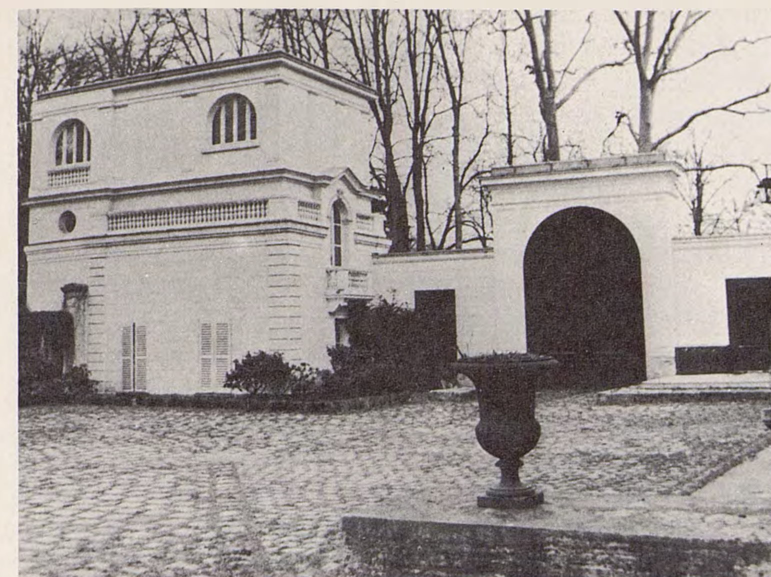
A ces expositions il ne se contentera pas d'envoyer des œuvres. Il y jouera tout de suite un rôle d'organisateur. «A partir de 1876, rapporte Georges Rivière[31], l'action de Monet fut efficacement soutenue par quelques amis, au nombre desquels Caillebotte qui apportait au jeune groupe l'aide financière qui lui manquait.» C'est grâce à ses relations, nous dit-il encore, «que les Impressionnistes purent, en avril 1877, exposer rue Le Peletier dans des circonstances extrêmement favorables».

Le local de Durand-Ruel où avait eu lieu l'exposition l'année précédente, ne se trouvait en effet plus libre. Caillebotte entreprend des démarches pour trouver un autre emplacement et informe Pissarro de ses difficultés mais aussi de sa volonté d'aboutir[32]. Connaissant le propriétaire de l'immeuble nº 6 de la rue Le Peletier, proche de la Galerie Durand-Ruel, il put obtenir le prêt d'un vaste appartement qui offrait de très bonnes conditions d'exposition. Avec Renoir, Pissarro et Monet il fut chargé du placement des très nombreux tableaux. Pour sa part il n'en présenta que six, mais parmi ceux-ci figuraient deux de ses œuvres les plus importantes et les plus remarquables: *Rue de Paris, temps de pluie* et le *Pont de l'Europe*[33].

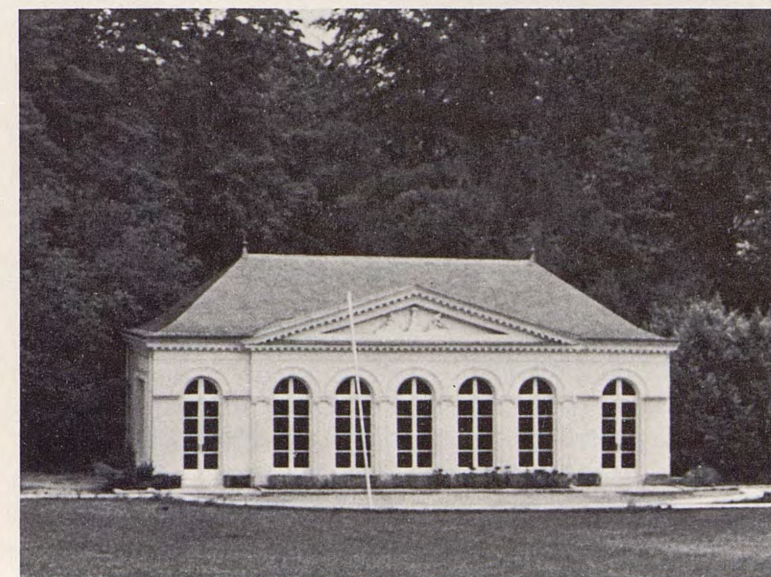
Peu après cette exposition, le 28 mai, une vente était organisée pour la seconde fois à l'Hôtel Drouot par les Impressionnistes. Caillebotte leur apporte encore son concours et sa participation. Bien qu'il n'eût évidemment nul besoin de vendre ses tableaux, il tint à affirmer sa solidarité en soumettant aux enchères publiques quatre de ses peintures[34].

Lors des expositions suivantes, on le retrouve toujours parmi les organisateurs, Claude Monet est-il absent de Paris, il se charge du placement de ses œuvres, puis il l'informe des résultats financiers et de l'accueil du public[35].

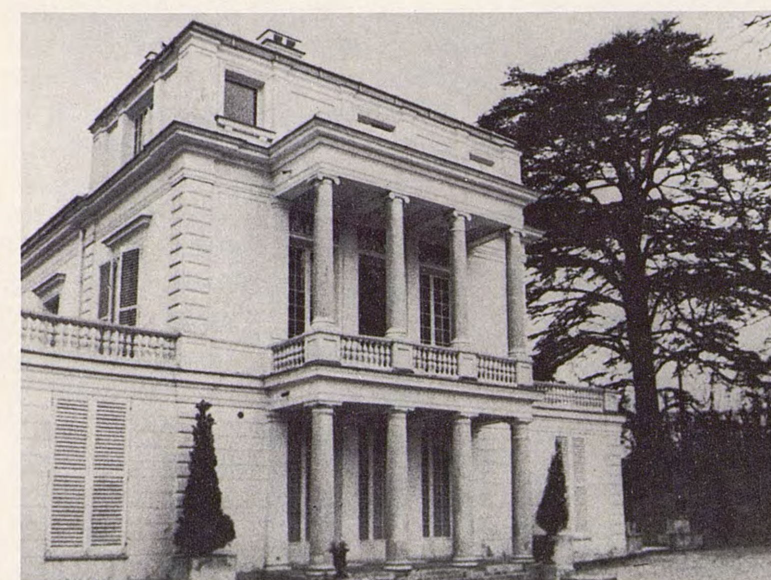



L'entrée principale sur la rue de Coucy.


Le porche donnant accès au parc.


L'orangerie dans le parc.


La maison vue de l'entrée.


La maison, côté sud.


Une allée vers le bois.

Vues actuelles de la propriété d'Yerres qui appartenait à la famille Caillebotte vers 1870-1878 et qui a été acquise récemment par la commune (photos Rousseau-Verdier, Yerres).

A l'occasion des expositions de 1876 et 1877, qui marquèrent le point culminant des manifestations impressionnistes, des divergences s'étaient déjà manifestées parmi les membres du groupe. La question de la participation au Salon officiel restait en particulier une source de désaccords. Cependant Caillebotte sans se laisser décourager mettait tout en œuvre pour poursuivre de nouvelles manifestations.

Celle qu'il avait prévue pour 1878, année de l'Exposition Universelle, et dont il avait déjà assuré le financement dans son premier testament, ne put avoir lieu, en raison, précisément, de la coïncidence avec l'Exposition Universelle. Après avoir envisagé de la reporter en juin, puis à l'automne, les Impressionnistes y renoncèrent tout à fait, malgré l'avis contraire de Degas qui estimait «qu'il ne fallait pas se laisser oublier»[36]. La correspondance échangée à cette occasion entre Pissarro et Caillebotte laisse apparaître les premiers indices d'une prochaine désagrégation du groupe. «Il faut s'attendre à des défections, écrit Pissarro, c'en est fait de notre union... vous avez entendu Monet lui-même qui craint d'exposer. Si les meilleurs se dérobent que deviendra notre union artistique?...»[37].

On constate, en effet, chez plusieurs d'entre eux une lassitude provoquée par l'hostilité du public et aussi l'espoir, qu'ils gardent encore, de bénéficier du prestige qui s'attache aux manifestations officielles, en exposant au Salon. Ainsi en est-il pour Cézanne qui, devant les difficultés soulevées par son envoi au Salon, estime convenable de ne pas prendre part à l'Exposition des Impressionnistes en 1879[38]. De même Sisley avoue à Théodore Duret «Je suis fatigué de végéter comme je le fais depuis si longtemps..., je suis donc résolu à envoyer au Salon.»[39] Tous les deux seront absents de la quatrième Exposition en 1879, ainsi que Renoir.

Des difficultés avec Degas, au sujet de l'organisation matérielle des expositions et le choix des participants, viennent également contrecarrer les efforts incessants de Caillebotte pour maintenir la cohésion et les activités du groupe. Cette mésentente ne diminue en rien, d'ailleurs, son admiration pour les œuvres de Degas: «Il est bien embêtant mais il faut avouer qu'il a bien du talent» écrit-il à Claude Monet en 1879[40].

Lors de l'Exposition de 1880, Degas à son tour expose à son ami Bracquemond son désaccord avec les organisateurs, en particulier avec Caillebotte: «... toutes les bonnes raisons et le goût ne font rien contre l'inertie des uns et l'entêtement de Caillebotte...»[41].

En 1881, Caillebotte pour la première fois depuis son entrée dans le groupe, ne participe pas à l'Exposition. Les désaccords personnels ont atteint un point aigu. La participation de Monet et de Renoir au Salon semble inacceptable à Degas qui les attaque durement. Aussi Caillebotte envoie-t-il à Pissarro une longue lettre qui n'est qu'une suite de doléances. «... Degas apporte la désorganisation parmi nous... il a un immense talent, c'est vrai et je suis le premier à me proclamer son admirateur, mais... s'il a un grand talent il n'a pas un grand caractère...»[42].

Caillebotte propose alors à Pissarro de se séparer de Degas et souhaite le retour de Monet et Renoir qui n'avaient pas exposé l'année précédente. Mais Pissarro ne se rallie pas à l'idée de Caillebotte. Il prend la défense de Degas qui, lui rappelle-t-il «... s'il a beaucoup péché en nous dotant de quelques artistes en dehors du groupe rêvé, a eu cependant quelquefois la main heureuse, il nous a amené Mlle Cassatt, Forain et vous...» et, faisant allusion à la participation de Monet et Renoir au Salon officiel, il reproche à ceux-ci de leur avoir «abandonné la maison sur les bras...»[43]. Les points de vue de Caillebotte et de Pissarro sont donc fort différents. Tenant compte des talents personnels, Caillebotte défend la position prise par Monet et Renoir et souhaite l'exclusion de certains artistes imposés par Degas[44]. Pissarro, quant à lui, prend le parti de Degas. Jugeant dangereux de se placer «sur le terrain de l'art», il refuse de «lâcher des confrères que l'on a, à tort ou à raison, acceptés et que l'on ne peut jeter dehors sans façon». Caillebotte renonce alors à organiser l'exposition. Celle-ci aura lieu cependant et ouvrira le 2 avril, mais Degas et Pissarro y seront les seuls représentants authentiques de l'Impressionnisme.

Devant l'impossibilité de tout accord entre Degas et Caillebotte, il y aurait eu, l'année suivante, une tentative pour éliminer ce dernier, ainsi qu'en témoignent des lettres de Monet à Durand-Ruel: «Si l'on m'oblige à me séparer de Caillebotte qui est mon ami, que Pissarro se sépare aussi des siens» et Monet, exprimant à Durand-Ruel son regret de voir certains peintres sur la liste des exposants, ajoute «vous avouerez que si j'accepte leur voisinage pour supprimer celui de Caillebotte qui, s'il a fait hurler, a aussi beaucoup fait pour la réussite de nos expositions, j'aurais le droit d'être singulièrement jugé par lui...» et le lendemain, dans une nouvelle lettre: «J'aurais mieux aimé avoir Caillebotte que MM. Guillaumin, Vignon et Gauguin réunis»[45].

C'est alors la protestation de Pissarro qui écrit à Claude Monet «Je vous assure que je n'y comprends plus rien... une erreur s'est certainement glissée dans la lettre que Durand-Ruel vous a écrite, car jamais, vous le pensez bien, nous n'avons séparé Caillebotte de notre groupe...»[46]

Caillebotte pendant ce temps poursuit l'organisation de l'Exposition de 1882. Mais il se heurte à de grandes difficultés: Renoir lui écrit qu'il est malade, à l'Estaque, et ne peut venir. Monet lui annonce également qu'il ne peut quitter Dieppe. «Je suis écœuré, je me retire sous ma tente... j'attends des jours meilleurs» annonce Caillebotte à Pissarro[47]. Et cependant l'exposition finit par avoir lieu. Caillebotte y présente dix-sept tableaux[48], Monet et Renoir sont parmi les exposants, mais pour la première fois Degas est absent.

Une lettre de Pissarro à Théodore Duret souligne quelle «extraordinaire réussite» cela représente «réunir en deux jours de temps, Monet, Renoir, Sisley, Mme Morisot, Caillebotte, c'est tout simplement surprenant»[49].



La cohésion du groupe est cependant bien compromise. Les expositions particulières vont remplacer les manifestations collectives. En 1886 se tiendra au premier étage du restaurant de la Maison Dorée, à l'angle du boulevard des Italiens et de la rue Laffitte, la huitième et dernière exposition, qui ne se réclame plus du patronage de l'Impressionnisme.

Elle réunira autour de Pissarro et Sisley un groupe sans cohésion. Caillebotte, qui n'a pris aucune part à son organisation, n'est pas du nombre des exposants[50]. C'est à cette exposition qu'apparaissent pour la première fois Signac et Seurat, introduits par Pissarro malgré les vives protestations de ses amis. En ce qui concerne Caillebotte on ne peut penser que son absence ait pu être motivée par la présence de Seurat et de Signac, car il entretenait alors avec eux des relations amicales[51]. On le retrouvera d'ailleurs aux côtés de Signac, deux ans plus tard, à l'Exposition des XX à Bruxelles.

L'année 1882, qui marque la fin de la participation de Caillebotte aux manifestations impressionnistes, est aussi une date importante au point de vue de son évolution picturale. Les œuvres qu'il expose en 1882 offrent comme une synthèse des différents thèmes qui l'ont inspiré jusque-là: l'Yerres, vues de Paris, scènes d'intérieur, portraits. Mais y apparaissent aussi les vues de la campagne et de la côte normandes qui ouvrent en quelque sorte la série des paysages et marines qui vont devenir avec les natures mortes – gibiers et fleurs – les thèmes presque exclusifs de la seconde période de son art[52].

Ces paysages des bords de la Manche représentent le plus souvent des sites de la région de Villers et de Trouville. Ils ont été exécutés au cours de séjours que fit le peintre chez des amis, à l'occasion de «sorties» ou régates du Cercle de la Voile de Paris auxquelles il participait avec ses bateaux[53].

Caillebotte aux dires de sa famille n'aimait guère les voyages. En dehors de ces croisières le long des côtes de Normandie, qui prirent fin en 1887[54], il paraît bien n'avoir que rarement quitté la région parisienne; comme les Goncourt il n'éprouve plus alors le désir d'autres paysages que ceux des bords de la Seine[55].

Abandonnant sa résidence parisienne en 1887, lors du mariage de son frère Martial, Caillebotte vient s'installer définitivement au Petit Gennevilliers dans une maison qui lui appartenait déjà depuis plusieurs années et où il faisait chaque été de fréquents séjours.

Dans les ouvrages et articles sur l'Impressionnisme il est très souvent fait mention du début du séjour de Caillebotte à Gennevilliers. Paul Durand-Ruel, dans ses *Mémoires* écrit qu'«en 1872, Monet est installé à Argenteuil près de son ami Caillebotte»[56]. Selon Ambroise Vollard[57] Renoir aurait déclaré avoir connu Caillebotte à Argenteuil en 1873. Ces assertions, maintes fois reprises par d'autres auteurs et jusque dans les ouvrages les plus récents, laisseraient penser que Caillebotte possédait cette maison du Petit Gennevilliers dès 1872-1873.

De nombreux faits et documents permettent d'assurer que les premiers séjours du peintre dans ce petit village



Huit photos de Martial Caillebotte prises au cours des dernières années de la vie du peintre au Petit Gennevilliers.
Le ponton devant la maison de Caillebotte.



La maison de Caillebotte et son atelier.



Caillebotte jardinant.



La Seine et le pont d'Argenteuil, vus de la rive du Petit Gennevilliers.



Caillebotte et son marin Joseph se dirigeant vers le *Roastbeef*.



Caillebotte et ses chiens dans son jardin.

des bords de la Seine doivent être reportés à une date ultérieure.

On se rappellera que Caillebotte en ces années 1872-1873 commence seulement ses études à l'Ecole des Beaux-Arts et que toutes les œuvres de sa jeunesse ont pour motifs des paysages de l'Yerres et des vues de Paris, et cela jusqu'en 1880. Aucune peinture de cette première période ne représente des sites d'Argenteuil ou de Gennevilliers.

C'est très probablement vers 1880 que fut acquise par le peintre la maison du Petit Gennevilliers.

La propriété familiale d'Yerres ayant été vendue en 1879, après la mort de sa mère, Caillebotte fut sans doute conduit à chercher une nouvelle résidence d'été et, par sa situation au bord du Bassin d'Argenteuil où venait de se créer un cercle nautique, cette maison allait lui permettre de satisfaire son goût pour la navigation de plaisance. Telle est certainement la raison du choix de Caillebotte, car à cette époque Argenteuil n'était déjà plus le lieu de ralliement de ses amis, et Monet, après un retour vers Paris, avait définitivement abandonné vers 1878 ce haut lieu de l'Impressionnisme pour s'établir à Vétheuil.

Par un document des Archives de la Seine[58] nous savons qu'en 1882 Caillebotte est déjà propriétaire de sa maison, car il y est mentionné des travaux d'agrandissement qu'il y fait exécuter. Cette date de 1882 correspond à celle des premières peintures représentant sa maison et son jardin (n^os^ 224-227) et des vues de la Seine à Argenteuil (n^os^ 230 et 232).

Mais jusqu'en 1888, Caillebotte passera encore les mois d'automne et d'hiver à Paris, dans son appartement du boulevard Haussmann, y peignant encore de nombreuses œuvres[59], en particulier des natures mortes et aussi quelques vues de Paris, dont les dernières furent exécutées en 1888. Après cette date toutes ses œuvres seront peintes au Petit Gennevilliers où il résidera désormais toute l'année.

Il ne reste plus rien aujourd'hui de la maison de Caillebotte, ni de l'environnement qu'il a connu. Une zone industrielle s'y est implantée et on ne pourrait guère imaginer ce que pouvaient être à la fin du siècle dernier ces bords de la Seine tant aimés des Impressionnistes si nous n'avions les tableaux qu'ils nous ont laissés.

De Caillebotte nous avons aussi nombre de peintures représentant sa maison au milieu de ce jardin fleuri, objet de tous ses soins. En face s'étendait la rive d'Argenteuil avec sa promenade boisée, qu'il prit aussi pour motif et dont le souvenir nous est également conservé par les œuvres de Sisley, Monet et Renoir.

Si Caillebotte a bien souvent représenté la rive d'Argenteuil, à l'arrière-plan de ses vues de Seine où passent les voiliers, ce sont par contre les peintures de Monet qui nous donnent la meilleure évocation de la rive du Petit Gennevilliers où était située la maison que Caillebotte allait acquérir quelques années plus tard et que l'on reconnaît dans plusieurs de ses tableaux[60].

Cette maison apparaît au milieu d'un groupe de quelques petits pavillons qui furent édifiés près du Pont d'Argenteuil, vers l'aval, au milieu du XIX^e^ siècle[61]. Ils étaient destinés à être loués aux amateurs de bateaux, leur facilitant ainsi la pratique de leur sport à l'époque où le chemin de fer n'atteignait encore qu'Asnières[62].

Lorsque Caillebotte s'installe au Petit Gennevilliers, la navigation de plaisance est fort à la mode dans le Bassin d'Argenteuil où s'est créé quelques années plus tôt le Cercle de la Voile de Paris[63]. La vogue des régates bat son plein et dans les journaux de l'époque, *le Figaro*, *l'Evénement*, *le Gaulois*, *le Moniteur*... nombreux sont les articles consacrés à ces joutes nautiques. Caillebotte ne tardera pas à devenir une des personnalités les plus marquantes de ce cercle, dont il sera d'ailleurs un des vice-présidents en 1880.

Prenant part régulièrement aux régates il remporte de nombreux prix. Ses voiliers, le *Condor*, l'*Inès*, le *Cul blanc*, dont il trace lui-même les plans, sont souvent cités par les chroniqueurs. L'un d'entre eux, étudiant les qualités que doit posséder un bateau pour la navigation en rivière, cite en exemple: «le *Condor* à M. Caillebotte, le grand chef et le plus aimable des peintres indépendants de la rue des Pyramides»[64].

Dans un numéro du *Yacht-Club de France* était encore évoqué en 1931 l'émerveillement que causait aux journalistes de l'époque le gréement des bateaux de ce «rival de Sisley» dont la voile blanche en soie s'ornait d'un chat héraldique «au milieu de tous ces grands triangles de toile... on distinguait une voile plus transparente que les autres. C'était celle du *Condor* que maniait le peintre impressionniste Caillebotte, lequel, tout comme Cléopâtre, reine d'Egypte, navigue sous une voile blanche»[65].

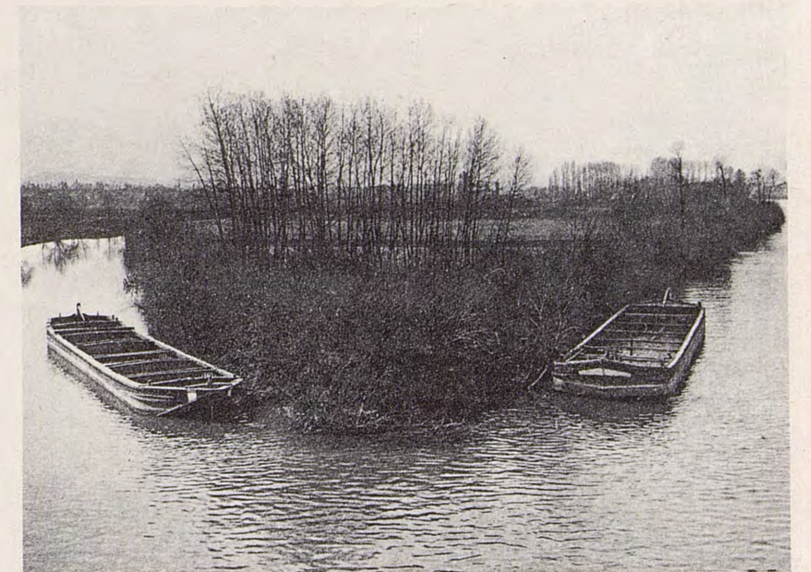
C'est sous la plume de Félix Fénéon que nous trouvons en 1914 un rappel des activités nautiques de Caillebotte. Dans un article sur *Les peintres yachtmen*[66] – qui laisse apparaître sa compétence technique en la matière – il cite les noms des voiliers de Caillebotte qui prenaient part avec succès aux régates en rivière ou en mer et ajoute que «plus d'une fois, il embarqua Monet à Vétheuil ou à Giverny, pour la descente annuelle du Cercle de la Voile de Paris, vers Trouville». Dans ce même article Fénéon mentionne aussi, naturellement, un autre peintre yachtman, son ami Signac qui, nous dit-il, possédait, à cette époque, ses dix-septième et dix-huitième bateaux.

Peut-être leur passion commune pour la navigation fut-elle à l'origine des relations de Caillebotte avec Signac.

«A Asnières, rapporte Françoise Cachin, le tout jeune Signac est initié à la voile par Caillebotte qui le remarque peignant au bord de l'eau. Sur les conseils de son aîné, il s'achète, en 1883, un petit bateau, le premier d'une série de trente-deux.»[67]

Et c'est encore Georges Besson qui, évoquant ses souvenirs personnels sur Signac, précise «ils allaient ensemble retrouver Seurat à la Grande Jatte»[68].

Les peintures de Caillebotte offriront durant une dizaine d'années, le reflet de ses activités nautiques. Lorsqu'en 1893 le Cercle de la Voile de Paris abandonne le bassin d'Argenteuil pour celui de Meulan, Le *Roastbeef*,



L'île Marande, à gauche: le petit bras de la Seine (carte postale, vers 1900).

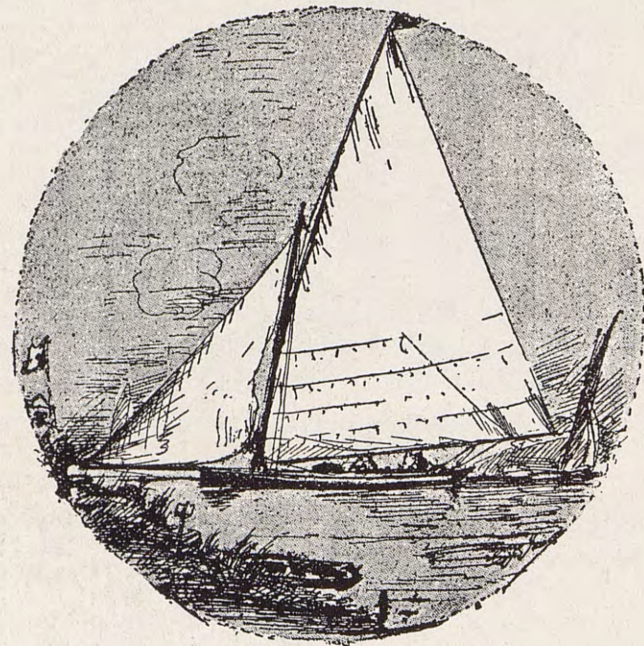


La *Sauterelle* devant le château Michelet (voir n^o^ 339).



Caillebotte, dans son atelier, traçant un plan de bateau.

son dernier bateau, participe aux ultimes courses, inscrivant son nom au palmarès des yachts qui se sont rendus célèbres par leurs victoires. Caillebotte, qui l'a représenté *filant sous le vent* (nos 446, 447) a clos avec lui la longue série de ses voiliers sur la Seine.



Croquis des deux bateaux de Caillebotte: le *Condor* et l'*Inès* extraits du *Bulletin du Yacht Club de France*, décembre 1931; «le Cercle de la Voile de Paris».

Durant les années passées à Gennevilliers il s'intéressa aussi à la vie de sa commune. En 1888 il était élu conseiller municipal. Sur la manière dont il s'acquittait de ses fonctions nous avons de curieux échos: «Jamais on ne vit pareil fonctionnaire; pour ne pas être tracassé par la paperasserie administrative ou être obligé de se livrer à des vérifications de mémoires, il payait tout de ses propres deniers: l'éclairage, les cailloux de la route, l'habillement des pompiers. Une fois entre autres il trouva que la commune manquait de becs de gaz et, sans attendre les décisions de ses collègues, il les commanda de sa propre initiative, prenant naturellement tous les frais à sa charge. C'était l'ombre de Mécène dans le pays de Cocagne»[69].

La production picturale de Caillebotte pendant cette seconde partie de son existence, si prématurément interrompue, est très abondante. Mais elle resta longtemps peu connue, sauf de quelques amis, auxquels l'artiste donna d'ailleurs généreusement nombre de ses œuvres. On écrivit même au moment de son décès qu'il avait renoncé depuis longtemps à la peinture, alors qu'en réalité la mort le surprit le pinceau à la main[70].

Depuis 1882, le public n'avait guère eu l'occasion d'entendre parler de lui. Il n'avait pas pris part, nous l'avons vu, à la huitième et dernière Exposition des Impressionnistes. Seuls Degas et Pissarro y représentaient les vétérans du groupe, qui allait définitivement se dissocier. On ne le vit pas non plus à la Galerie Georges Petit où plusieurs de ses amis exposèrent après 1886.



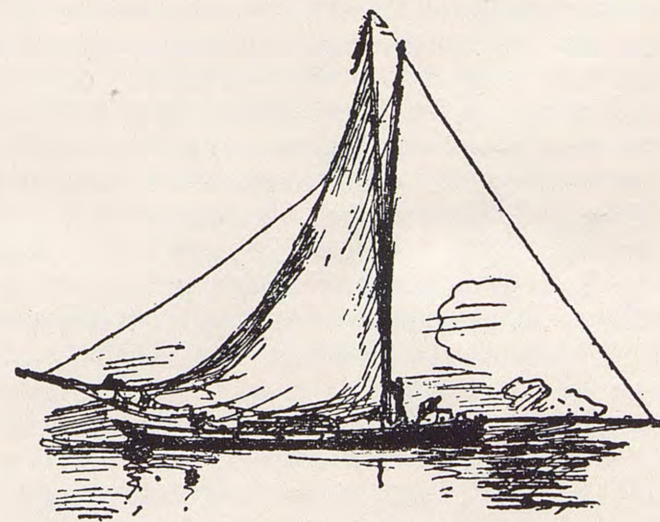
Exceptionnellement, en 1888, il participa à une exposition qui réunissait chez Durand-Ruel Impressionnistes et post-Impressionnistes. C'est là qu'apparaissent pour la première fois dans une galerie parisienne ses œuvres d'Argenteuil[71].

Cependant son envoi à deux expositions organisées hors de France, prouve qu'il tenait encore sa place dans les milieux artistiques.

Lorsque Durand-Ruel, en 1886, organise à New York l'Exposition de l'*American Art Association*, afin de faire mieux connaître les Impressionnistes en Amérique, Caillebotte prête dix œuvres dont les *Raboteurs de parquet*[72].

La seconde manifestation à l'étranger à laquelle il s'associe est celle du Salon des XX, à Bruxelles, en 1888. Fondé par Octave Maus à la fin de 1883[73], le Salon des XX occupait alors, face aux Salons officiels, une place assez analogue à celle des Expositions Impressionnistes quelques années plus tôt. Son importance fut assez grande, ainsi que l'a souligné L. Venturi[74]. C'est là que se livre durant quelques années la bataille d'avant-garde. La présence de Caillebotte à cette exposition, auprès de Toulouse-Lautrec et de Signac, prouve qu'à cette époque il fait toujours partie du milieu actif des peintres novateurs[75].

Cette exposition paraît bien être la dernière à laquelle il ait participé. Quelle fut la raison de cette retraite qui n'est pas sans rappeler celles de Degas et de Cézanne? Peut-être faut-il penser avec Gustave Geffroy[76] qu'il était quelque peu désabusé par le manque d'entente entre ses amis, par la désagrégation de leur groupe. C'était cependant le moment où, après des années difficiles, le succès de leur combat semblait déjà assuré.



Bien que vivant désormais à l'écart des manifestations publiques, Caillebotte demeura fidèle à ses amitiés et sut encore trouver bien des occasions de rendre service.

Comment ne pas rappeler ici combien le titre de «protecteur des Impressionnistes» qui est resté attaché à son nom est mérité et ne pas souligner avec quelle délicatesse il s'efforça en toute occasion de venir en aide à ses amis.

Cette aide généreuse s'exerça dès le début de leurs relations, à l'époque des premières expositions impressionnistes. Les conditions extrêmement difficiles dans lesquelles se trouvaient les représentants de la «nouvelle peinture» lorsqu'ils affrontèrent le jugement du public, ont été exprimées de façon pittoresque par Claude Monet en 1880 à un journaliste de la *Vie Moderne*: «Nous étions depuis quelque temps systématiquement refusés par le jury, mes amis et moi, que faire? Ce n'est pas tant que de peindre, il faut vivre. Les marchands ne voulaient pas de nous. Il nous fallait pourtant exposer, mais où? Louer une salle? Mais en nous fouillant tous, c'est à peine si nous avions de quoi louer une loge au Théâtre Cluny»[77].

Aussi conçoit-on facilement ce que fut pour ces jeunes artistes l'arrivée parmi eux d'un Caillebotte riche et généreux.

Comme nous l'avons déjà noté, c'est grâce à lui qu'en 1877 l'Exposition put avoir lieu dans un local offrant toutes les qualités requises pour la bonne présentation des toiles. Lorsque, en 1879, après la quatrième exposition, Degas voulut faire paraître un journal consacré à la gravure, Caillebotte accepta de fournir une partie du capital nécessaire pour la réalisation de ce projet, l'autre partie étant apportée par Ernest May[78]. «J'ai parlé du journal à Caillebotte», écrit, à ce propos, Degas à Bracquemond, «il est prêt à nous cautionner»[79].

De l'aide apportée par Caillebotte à ceux de ses amis qui se trouvaient dans une situation difficile, nous trouvons de nombreux échos dans leurs lettres.

C'est Pissarro qui, en 1883, écrit à Claude Monet: «Je suis bien mal loti et la besace plate... rien pour l'instant que de petites ventes de loin en loin, faites par de petits amateurs timides, bien heureux d'avoir eu Caillebotte pour passer ce cap de l'été, sans lui mes ventes ne m'auraient certes pas sauvé du naufrage»[80]. Ce secours mentionné par Pissarro n'était certes pas exceptionnel. Dès les années 1877-1879 il recevait déjà régulièrement de son généreux ami une aide financière[81].

Il en est de même pour Claude Monet qui bénéficia peut-être plus qu'aucun autre d'une aide matérielle dont il eut souvent l'impérieux besoin. L'assistance de Caillebotte à son égard revêt des formes multiples: lorsque, en 1878, en raison d'une dette de 800 francs, opposition est faite sur les tableaux de Monet déposés chez Durand-Ruel, Caillebotte se porte garant pour son ami et, payant aussi les frais d'huissier, lui permet de retrouver la libre disposition de ses toiles. De même Monet s'adresse-t-il encore à Caillebotte en 1884, lorsqu'il voudra récupérer son grand tableau *Le Déjeuner sur l'herbe*, qu'il avait dû laisser en gage, pour non-paiement de loyer, au moment de son départ d'Argenteuil, à son propriétaire le menuisier Flament[82]. Si Monet est absent de Paris, il prend soin de ses envois pour les expositions, s'occupe de lui trouver des acquéreurs pour ses tableaux, lui avance de l'argent sur ces ventes. Et dans les lettres qu'il lui adresse s'efforce d'ajouter à l'aide matérielle le secours d'un réconfort moral[83].



Caillebotte dans sa serre du Petit Gennevilliers (voir nos 464 et suivants).

Cette amitié dévouée, qui n'eut bientôt plus besoin de se traduire par des secours financiers, s'exerça jusqu'aux derniers jours de la vie de Caillebotte. Des lettres de Claude Monet, adressées de Giverny en 1891, montrent qu'il garde toujours des rapports suivis avec son ami,... qu'il sait aussi encore à l'occasion lui demander service![84]

Le souvenir de Gustave Caillebotte est resté longtemps vivant dans la famille de Claude Monet. Quelques années avant sa mort, Blanche Monet, qui l'avait bien connu, rappelait encore «avec quelle délicatesse, Caillebotte aida Monet dans les temps difficiles»[85]. Et Jean-Pierre Hoschedé, dans ses souvenirs sur les amis de Monet à Giverny, évoque plusieurs fois les visites de Caillebotte et l'amitié qui liait les deux artistes[86].

De la réciprocité de cette amitié, porte témoignage la présence de deux tableaux de Caillebotte dans la chambre de Monet à Giverny. Cette chambre, écrit Gustave Geffroy, qui est aussi un musée «le musée de ses admirations et de ses compagnonnages»[87]. On ne peut oublier non plus l'hommage rendu au peintre par le maître de l'Impressionnisme: «S'il avait vécu au lieu de mourir prématurément, il aurait bénéficié du même retour de fortune que nous autres, car il était plein de talent... il avait autant de dons naturels que de conscience et il n'était encore, quand nous l'avons perdu, qu'au début de sa carrière»[88].

Un passage du testament de Caillebotte suffirait à montrer quelle fut également sa générosité à l'égard de

Renoir: «... mon intention formelle est que Renoir n'ait jamais le moindre ennui à cause de l'argent que je lui ai prêté, je lui fais remise entière de sa dette...»[89]. Parrain de Pierre Renoir, fils aîné de l'artiste, il a été, selon Jean Renoir «l'un des amis les plus fidèles que son père ait connus»[90]. Comme il le fit pour Monet, il prit toujours la défense de Renoir lors des difficultés qui surgirent à l'époque des Expositions impressionnistes. Après la dispersion du groupe il le reçut fréquemment dans sa maison de Gennevilliers[91] et le choisit pour être son exécuteur testamentaire[92].

Nombreux sont les exemples que l'on pourrait encore citer des interventions de Caillebotte en faveur de ses amis. Pour la vente organisée par les Impressionnistes, à l'Hôtel Drouot en 1881, au profit de Cabaner, malade et dénué de ressources, Caillebotte offre une de ses peintures[93]. Nous retrouvons également son nom en 1889 sur la liste de souscription ouverte par John Sargent et Claude Monet pour faire entrer *l'Olympia* de Manet dans les Musées Nationaux.

Il importe enfin de remarquer que s'il sut apprécier les œuvres de ses amis et réunir la belle collection, dont une partie est aujourd'hui au Musée du Jeu de Paume, il ne profita jamais du dédain auquel était alors en butte cette peinture pour réaliser de bonnes affaires, en achetant à bas prix des toiles qui ne trouvaient pas acquéreur.

«Après l'exposition de 1877», rapporte Georges Rivière, «quelques amateurs nouveaux se révélèrent. Sauf Caillebotte ce n'était pas des mécènes, car il ne leur en coûtait que quelques écus, rarement quelques louis, pour s'offrir de purs chefs-d'œuvre... il admirait le talent des Impressionnistes et leur payait plus largement que tout autre les œuvres qui constituèrent la célèbre collection»[94].

Ces différents traits de la générosité et de la délicatesse de Caillebotte permettent d'entrevoir quel charmant camarade il fut pour les Impressionnistes et comment, malgré les conflits qui les opposèrent à plusieurs reprises, il entretint des relations cordiales avec tous et de profonde affection avec quelques-uns.

N'était-il pas, selon le témoignage de Georges Rivière, celui qui «sympathisait le plus avec Degas, en raison d'un goût commun pour le réalisme»[95]. Aussi leurs désaccords n'eurent pas pour cause une mésentente affective mais seulement des prises de positions divergentes à l'égard des participants aux expositions.

Cézanne, malgré l'isolement où il se tenait depuis 1877, restait cependant en relation avec quelques-uns de ses anciens compagnons: Monet, Pissarro, Renoir et Caillebotte. Dans une lettre qu'il lui adressa au moment de la mort de sa mère, il exprimait à Caillebotte la gratitude qu'il lui gardait «pour les services rendus à la cause de l'Impressionnisme»[96].

Après la fin des expositions collectives, la maison du Petit Gennevilliers servit souvent de lieu de réunion pour les derniers fidèles du groupe, et c'est encore Caillebotte qui maintiendra la tradition des dîners qui aux temps héroïques de l'Impressionnisme réunissaient peintres et écrivains, d'abord au Café Guerbois, puis à la Nouvelle Athènes. C'est au Café Riche qu'ont lieu désormais ces réunions[97]. Caillebotte en est non seulement l'organisateur, mais encore, selon Pierre Renoir, il payait pour tout le monde[98].

Avec Monet, Pissarro, Renoir et Sisley[99], le docteur de Bellio, autre ami des Impressionnistes[100], Octave Mirbeau[101], Gustave Geffroy, parfois Mallarmé, participaient à ces réunions mensuelles qui prirent fin en 1894, à la mort de Gustave Caillebotte.

Gustave Geffroy a laissé un récit vivant et coloré de ces dîners du Café Riche, où les conversations sur l'art et la littérature s'agrémentaient parfois de discussions politiques ou philosophiques. On y trouve un spirituel portrait de Caillebotte discutant avec Renoir[102].

A ces amitiés, la mort vient l'arracher le 21 février 1894. Il était encore en pleine activité, comme le prouvent le nombre et l'importance des œuvres exécutées au cours de l'année 1893, ainsi que la date de sa dernière peinture, une *Vue de son jardin* (nº 477) qu'il ne put achever, frappé par la congestion cérébrale qui devait l'emporter en quelques jours[103].

«Nous venons encore[104] de perdre un ami sincère et dévoué», écrit Pissarro à son fils Lucien, «... en voilà un que nous pouvons pleurer, il a été bon et généreux et, ce qui ne gâte rien, un peintre de talent»[105].

Du souvenir qu'il laissait à tous ceux qui l'avaient connu, nous ne saurions donner une meilleure idée qu'en reproduisant ici les lignes que Gustave Geffroy lui consacrait peu après sa mort: «Il vint aider de tout le secours de son activité et de sa bonne humeur ceux qui étaient alors fort maltraités, comme l'on sait. Il fut pour tous ces artistes, celui qui réconforte, qui aide: louer des salles, organiser les expositions, les ventes, donner sans cesse de sa personne et de sa bourse; ce fut le rôle qu'il prit et que nul de ses amis n'a oublié. Aucun ne pourra oublier ce bon vouloir, cette activité. Le témoignage que tous lui rendent, c'est qu'il fut un compagnon vraiment rare, d'une abnégation absolue, pensant aux autres avant de penser à lui.»[106]

Aux hommages rendus par tous ceux qui l'avaient connu, à la délicatesse des sentiments et à la générosité de Caillebotte, son testament apporta une ultime justification[107].

Un premier testament par lequel il léguait à l'Etat tous les tableaux qu'il possédait, fut rédigé en 1876[108] – il avait alors 28 ans. La liste de ses tableaux n'était pas dressée, mais il est évident qu'en raison même de la date de ce testament, Caillebotte ne pouvait alors posséder qu'une petite partie des œuvres qui devaient former sa célèbre collection. Cependant les peintres qui bénéficiaient déjà de sa sollicitude – il prévoyait le financement d'une exposition de leurs œuvres en 1878 – sont désignés. Ce sont: Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, Berthe Morisot. Si l'on remplace le nom de cette



dernière par celui de Manet, on a dès cette époque le cadre exact de la collection telle qu'elle apparaîtra constituée dix-huit ans plus tard à la mort du donateur. On est donc assuré que cet ensemble remarquable ne fut pas réuni au hasard des occasions ou des événements, mais selon un choix auquel le collectionneur s'est arrêté très tôt.

Il est certes étonnant que dès ces années où les peintres novateurs étaient en butte aux critiques et aux railleries les plus vives, Caillebotte ait su avec autant de discernement distinguer dans le nombre important et parmi les caractères divers des participants aux premières expositions impressionnistes, ceux qui devaient par la suite être reconnus comme les maîtres de la peinture française de la fin du XIXe siècle.

A ce discernement de la valeur des peintres a correspondu le goût qui a présidé au choix des œuvres. Ne trouve-t-on pas dans cette collection quelques-uns des plus grands chefs-d'œuvre de l'Impressionnisme? et, fait encore remarquable, la plupart d'entre eux furent acquis dans les années mêmes de leur exécution. Il en fut ainsi pour le *Moulin de la Galette* et *La balançoire* de Renoir, les *Gare Saint-Lazare* de Monet, le *Café boulevard Montmartre* de Degas.

Caillebotte poursuivit ses achats jusqu'en 1888, ayant, semble-t-il, renoncé à accroître sa collection dans les dernières années de sa vie. Peut-être estimait-il alors que les conditions de vie de ses amis s'étant améliorées, ils n'avaient plus besoin de son aide.

En léguant sa collection à l'Etat Caillebotte avait stipulé dans son testament de 1876 que les tableaux devraient être exposés au Musée du Luxembourg et plus tard au Musée du Louvre. Prévoyant les difficultés qui s'opposeraient à l'exécution de ses dernières volontés il avait ajouté: «Il est nécessaire qu'il s'écoule un certain temps avant l'exécution de cette clause jusqu'à ce que le public, je ne dis pas comprenne, mais admette cette peinture. Ce temps peut être de vingt ans ou plus.»

En fait à la mort de Caillebotte en 1894, plus de dix-sept années s'étaient écoulées depuis la rédaction de ce testament et il s'avéra, comme il l'avait prévu, que cette longue période n'était pas encore suffisante pour que soit admise la peinture des Impressionnistes. Les vives réactions suscitées par le legs en portent témoignage. Il faudra près de trois années de négociations entre les héritiers de Caillebotte et Renoir – son exécuteur testamentaire – d'une part, et l'Administration des Beaux-Arts, d'autre part, pour que la collection puisse enfin franchir le seuil du Musée du Luxembourg, et encore le legs ne sera-t-il pas accepté dans sa totalité.

On a parfois écrit qu'en formant sa collection Caillebotte n'avait obéi qu'à un souci charitable, cherchant avant tout à rendre service à ses amis en achetant les peintures qu'ils ne pouvaient vendre. S'il en avait été ainsi nous ne pourrions qu'admirer que cet esprit de solidarité ait abouti à un si heureux résultat! Certaines acquisitions prouvent que ce mobile ne fut pas le seul à guider Caillebotte. Degas qui appartenait à un milieu aisé n'est-il pas largement représenté dans la collection? Tandis que Guillaumin qui connut de graves difficultés financières n'y figure pas, bien qu'ayant fait partie dès l'origine du groupe impressionniste. On pourrait encore noter que les *Rochers de Belle-Ile*, exécutés en 1886 furent achetés à une époque où Monet ne devait plus avoir besoin de l'aide de son ami.

Sans sous-estimer en aucune manière les sentiments de générosité qui animaient Caillebotte, on doit reconnaître, comme le prouvent d'ailleurs les termes de son testament, qu'en constituant sa collection il a eu un double but: venir en aide à ses amis, et en même temps servir la cause de l'art français.

Ce double but si intelligemment et si généreusement poursuivi a été pleinement réalisé. Lors de la récente exposition du Centenaire de l'Impressionnisme au Grand-Palais un tiers des tableaux de la Galerie du Jeu de Paume, sélectionnés pour cette manifestation de caractère international, provenait de la collection Caillebotte.

On notera enfin, comme a tenu à le souligner Renoir à la mort du peintre, qu'en donnant sa collection à l'Etat Caillebotte n'eut certes pas en vue sa propre renommée: aucune de ses œuvres ne figurait dans son legs[109].

GALERIES DURAND-RUEL

16, Rue Laffitte et Rue Le Peletier, 11

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

D'ŒUVRES DE

G. CAILLEBOTTE

DU LUNDI 4 AU SAMEDI 16 JUIN 1894

*de 10 h. à 6 h. (Dimanche excepté)*

Organisée par son frère Martial quelques semaines après la mort de Gustave Caillebotte, cette exposition réunissait 123 peintures.

1 Annuaire du Commerce, Paris, 1848.

2 Annuaire du Commerce, Firmin-Didot, Paris 1850. Les Calepins cadastraux, année 1852 – Archives de la Seine DI P4, 408 – donnent au nº 152 de la rue du Faubourg-Saint-Denis, la description de l'important «Pavillon carré, à deux étages, avec beau jardin, propriété de M. Caillebotte», et mentionne que lui appartient aussi, dans le même immeuble, l'Etablissement «Les lits militaires» fournisseur des armées de Napoléon III. Martial Caillebotte, qui fut juge au Tribunal de Commerce de la Seine, était chevalier de la Légion d'honneur (Didot Bottin, 1868).

3 Cet hôtel particulier est aujourd'hui remplacé par un immeuble. C'est en janvier 1866 que le père du peintre acquit, de la Ville de Paris, le terrain situé à l'angle de la rue de Miromesnil et de la rue de Lisbonne pour y faire bâtir un hôtel particulier dont la construction fut achevée en novembre 1867. Les Calepins cadastraux de 1862 – Archives de la Seine DI P4, 736 – donnent une description détaillée de ce luxueux hôtel à deux étages, plus un étage de combles où se trouve un «atelier d'artiste». L'entrée principale s'ouvrait au 77 de la rue de Miromesnil, le passage des voitures se faisant par la porte cochère, 15 rue de Lisbonne. La date de construction de cet hôtel correspond à l'époque de l'aménagement, sur les plans du Baron Haussmann, de ce nouveau quartier de Paris, pris sur une partie du terrain du Parc Monceau.

4 Ce tableau a figuré au Salon de 1878 sous le titre: *Une soirée dans le monde*. Dans son *Salon de 1879*, J. K. Huysmans rappelle l'intérêt de cette peinture: «La difficulté de rendre l'aspect d'un salon avec le flux de lumière sur les robes, sur les habits noirs, sur les chairs des femmes était formidable.»

5 Un extrait de ce procès est reproduit par R. Jouanne dans son article: «Potiers de Ger et potiers ornois», in *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de l'Orne*, 1924, T. XLIII, p. 146.

6 G. Hubert: *Journal et note du citoyen Caillebotte aîné sur les deux guerres civiles, commencé en Thermidor An V*, Flers, 1938, repr. en hors texte du portrait d'Antoine Caillebotte.

7 Publié avec introduction et notes par G. Hubert, Flers, 1928, repr. en hors texte du portrait de Nicolas Caillebotte.

8 1re éd., s.d., 2e éd., 1816. Cette étude est mentionnée dans le *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de l'Orne*, 1924, T. XLIII, p. 38.

9 Des trois enfants nés des deux premiers mariages de Martial Caillebotte, deux moururent en bas âge. L'aîné, Alfred (1834-1896) entra dans les ordres. Il fut chargé de la création de l'Eglise Saint-Georges en 1873 et était curé de Notre-Dame de Lorette au moment de samort, survenue deux ans après celle de Gustave Caillebotte. Il semble que l'abbé Caillebotte ait eu la même généreuse nature que ses deux demi-frères. Dans une notice qui lui est consacrée (*Notre-Dame de Lorette*, par l'abbé E. Duplessis, Paris, 1894, p. 102-108) il est fait mention de sa participation personnelle aux aménagements et dépenses financiers des deux paroisses dont il eut la charge. Cf. aussi importante notice nécrologique in *Semaine Religieuse de Paris*, 30 mai 1896.

10 Il composa, entre autres, pour l'inauguration des orgues de N.-D. de Lorette une pièce d'orgue avec accompagnement de harpes et violons, mentionnée in *Semaine Religieuse de Paris*, 25 décembre 1886.

11 A cette époque les deux frères s'intéressaient aussi à la philatélie. En une dizaine d'années, ils réunirent une très belle collection de timbres qui fut achetée en 1887 par M. Täppling, célèbre amateur anglais. Cette collection alors évaluée à 400000 francs est entrée depuis au British Museum.

12 Entré au Lycée Louis-le-Grand, pensionnat de Vanves, le 6 octobre 1857, il en est sorti le 31 octobre 1862. Pendant ces années passées à Louis-le-Grand, il remporta de nombreux prix d'excellence et dans les disciplines littéraires (renseignements aimablement communiqués par le Service des Archives du Lycée Louis-le-Grand). Nous ignorons dans quel établissement il a terminé ses études secondaires.

13 Au Registre d'Inscription des Elèves à l'Ecole des Beaux-Arts conservé aux Archives Nationales (A. J. 52/236 et A. J. 52/254) Gustave Caillebotte figure sous le numéro 3981 avec l'indication: Elève de Bonnat, date d'entrée 18 mars 1873, reçu 46e. Il ne figure au dossier de Caillebotte à l'Ecole des Beaux-Arts aucune autre indication de jugements ou concours qu'il aurait subi, on peut donc penser qu'il n'a guère fréquenté l'Ecole.

14 Cf. F. Daulte, *Bazille et son temps*, 1952, nº 16, repr.

15 Dans leur ouvrage sur *J. de Nittis* (Milan, 1963) M. Pittaluga et E. Picceni évoquent à diverses reprises les relations d'amitié qui existaient entre le jeune peintre italien et Caillebotte, à propos d'un séjour de celui-ci chez son ami à Naples en 1875, et encore à l'époque des «dîners du samedi» à Paris, en 1876.

16 Au sud de la commune, sur la rive gauche de l'Yerres, la propriété existe encore telle que nous la voyons sur les peintures de Caillebotte, avec ses dépendances et son beau parc. Les photographies que la Conservation régionale des Bâtiments de France, de Versailles, nous a aimablement autorisé à reproduire permettent de le constater. Ce domaine, auquel reste attaché le souvenir du peintre, fait partie des Sites protégés du Département de l'Essonne (arrêté du 12 février 1975). Cf. repr. p. 11.

17 A. Daudet, *La Petite Paroisse*. 1895. p. 152.

18 E. Blémont, *Le Rappel*, 9 avril 1876.

19 Lettres publiées par Maria Pittaluga et Enrico Picceni, *De Nittis*, Milan, 1963, p. 282 et 353.

20 Cf. G. Rivière, *Renoir et ses amis*, 1921, p. 53-60.

21 Cf. *supra* p. 13.

22 P. A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946, I, p. 236, note 111.

23 G. Mack, *Paul Cézanne* (New York, 1935), éd. française, 1939, p. 282.

24 Cf. *infra* p. 246, lettre du 27 janvier 1881, nº 23.

25 M. Bodelsen, «Early Impressionist Sales», 1874-1894, in *Burlington Magazine*, juin 1968, p. 334.

26 Annotation portée sur l'exemplaire du catalogue ayant appartenu à E. Soulié, nº 14 (Bibl. Fondation Wildenstein).

27 G. Rivière, *Renoir et ses amis*, 1921, p. 34.

28 Cf. *infra* p. 251.

29 Cf. *infra* p. 243, lettre nº 1.

30 Cf. *infra* p. 249, liste des œuvres exposées par Caillebotte.

31 *L'Art Vivant*, 1er janvier 1927.

32 Cf. *infra* p. 243, lettre nº 3.

33 Cf. *infra* p. 249, liste des œuvres exposées par Caillebotte.

34 Les deux versions des *Raboteurs de parquet* (nº 28-29), *Les peintres en bâtiment* (nº 48) et le *Parc Monceau* (nº 58). Selon Gustave Geffroy, *Claude Monet*, 1924, vol. I, p. 146, les *Raboteurs de parquet* se vendaient 650 francs et *Les Peintres en bâtiment* 305 francs tandis que les œuvres de Pissarro, Renoir, Sisley n'obtenaient que des prix inférieurs, entre 50 et 250 francs. Mais, étant donné que ces tableaux de Caillebotte se trouvaient encore dans son atelier au moment de sa mort, on peut penser qu'il poussa lui-même les enchères, désirant faire monter le résultat de la vente que devaient se partager ses amis. M. Bodelsen a publié le procès-verbal de cette vente in *Burlington Magazine*, juin 1968.

35 Cf. *infra* p. 244-45, lettres nos 15-16.

36 Cf. *infra* p. 244, lettre nº 12.

37 Cf. *infra* p. 244, lettre nº 11.

38 Cf. J. Rewald, *Correspondance de Paul Cézanne*, Paris, 1949, p. 160.

39 Lettre du 14 mars 1879, publiée par Th. Duret, «Quelques lettres de Monet et Sisley», in *La Revue Blanche*, 15 mars 1899, et repr. par J. Rewald in *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, 1955.

40 Cf. *infra* p. 245, lettre nº 16.

41 Cf. *Lettres de Degas*, recueillies et annotées par M. Guérin, 1931, p. 51. Cette lettre est reproduite par J. Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, 1955.

42 Cf. *infra* p. 246, lettre nº 22.

43 Cf. *infra* p. 246, lettre nº 23.

44 Cf. *infra* p. 246, lettre nº 24.

45 Lettres des 23 et 24 février 1882, reproduites par L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, 1939, T. II, p. 229-230.

46 Cf. Jules Joets, «Lettres inédites de Pissarro à Claude Monet», in *L'Amour de l'Art*, 1946, III – Cette lettre est reproduite par J. Rewald in *Histoire de l'Impressionnisme*, 1955 – A propos de «l'erreur» possible de Durand-Ruel, évoquée par Pissarro, on peut remarquer que le célèbre marchand des Impressionnistes n'a jamais fait preuve de beaucoup d'intérêt pour les œuvres de Caillebotte et qu'il aurait peut-être volontiers écarté celui-ci pour faciliter l'organisation de l'Exposition.

47 Cf. *infra* p. 246-47, lettre nº 26.

48 Cf. *infra* p. 249, liste des œuvres exposées par Caillebotte.

49 Lettre du 12 mars 1882, coll. Cabinet des Dessins du Musée du Louvre.

50 Une lettre de Pissarro à Monet, 7 décembre 1885, prouve toutefois que sa participation était escomptée, cf. G. Geffroy, *Monet*, 1924, T. II. p. 13.

51 Cf. *supra* p. 15.

52 Cf. *infra* p. 249, liste des œuvres exposées par Caillebotte.

53 Cf. *supra* p. 13.

54 Cette date est donnée par un «congé valable pour un an» délivré le 5 août 1887, l'autorisant à sortir du port de Trouville avec son yacht de plaisance *Mouquette*.

55 On trouve cependant mention d'un voyage à Londres dans deux de ses lettres, l'une adressée à Théodore Duret, l'autre à Pissarro, cf. *infra* p. 243, lettres nos 4, 5. Vers la fin de sa vie il fit aussi un voyage à Alger en compagnie d'un de ses amis. Il semble n'avoir exécuté aucune peinture au cours de ce voyage.

56 Cf. L. Venturi, *Archives de l'Impressionnisme*, 1939, T. I, p. 18.

57 A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, 1938, p. 173.

58 *Matrice des propriétés bâties*, *Archives de la Seine*, réf. 33-132/66-I, Vol. 151, année 1885.

Le dossier du *Dénombrement de la Commune de Gennevilliers* en 1891, *Archives de la Seine*, réf. D.O. 3386, p. 78, indices 88 à 95, donne la liste des personnes qui habitaient alors au Petit Gennevilliers avec Gustave Caillebotte et mentionne outre son amie Charlotte Berthier, 28 ans, sans profession, les noms des deux matelots et des quatre domestiques qui étaient à son service.

59 Précisions données par des notes de son frère Martial, Archives familiales.

60 Cf. D. Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974, repr. nos 278, 337, 339, 373-375.

61 Sur le *plan cadastral de 1855*, *Archives des Hauts-de-Seine*, le terrain de la future propriété de Caillebotte est inscrit sous le numéro matricule 71; dimensions apparentes: 70 m. de long sur 100 m. de profondeur. Ce terrain est situé dans la partie dite «L'île aux draps» entre le Pont d'Argenteuil et Colombes. Il figure déjà sous cette désignation sur le plan cadastral datant de l'époque de Napoléon Ier (s.d.) conservé aux *Archives de la Seine*, réf. D.6.$P^2$, Art. 5.

62 Cf. Jean Savoye, «Le Cercle de la Voile de Paris», in *Bulletin du Yacht Club de France*, décembre 1931.

63 Créé en 1868, le Cercle fut autorisé à prendre cette dénomination en 1872, mais on note dès 1846 la fréquentation du bassin d'Argenteuil par les voiliers.

64 *La Vie Moderne*, 8 mai 1880.

65 Article du *Moniteur*, 4 février 1880, repr. in *Bulletin du Yacht Club de France*, décembre 1931 – Grâce à l'amabilité de Maître Peytel, l'actuel président du C.V.P., qu'il nous est agréable de remercier ici, nous avons eu communication de documents d'archives concernant les activités nautiques de Caillebotte et d'un ouvrage, hors commerce, de P. Thierry, *A travers un siècle de notre navigation à voile*, 1948, qui renferme de nombreux et intéressants renseignements, ainsi que des photos des années 1880-1890.

66 *Bulletin*, 1er mars 1914, repr. par J. H. Halperin in *Fénéon*, 1970, p. 279.

67 *Signac*, 1971, p. 10. Au sujet des relations Caillebotte-Signac; Jean Sutter, *Les Néo-Impressionnistes*, 1970, p. 29, rappelle aussi que c'est Caillebotte qui a initié Signac à la navigation à voile.

68 Préface du Catalogue de l'Exposition *Caillebotte et ses amis*, Chartres, 1965.

69 J. Bernac, «The Caillebotte bequest to the Luxembourg», in *The Art Journal*, 1895, p. 308. Ces lignes se trouvent reproduites, sous le pseudonyme de Santillane, dans le *Gil Blas* du 10 mars 1897. Ces souvenirs sur Caillebotte ont très probablement été recueillis par le journaliste auprès de Martial Caillebotte, au moment du legs.

70 Cf. *infra* nº 477 du Catalogue.

71 Cf. *infra* p. 250, liste des œuvres exposées par Caillebotte.

72 Cf. *infra* p. 250, liste des œuvres exposées par Caillebotte. Sous le titre *The Impressionists of Paris*, l'exposition fut présentée à New York, d'abord aux American Art Galleries, puis à la National Academy of Design. Les œuvres de Caillebotte ne sont pas mentionnées dans l'étude de H. Huth, «Impressionism comes to America», in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1946. Le nom de Caillebotte n'apparaît pas non plus dans l'analyse faite par J. Rewald (*Histoire de l'Impressionnisme*, 1955) des articles parus dans la presse américaine lors de cette exposition.

73 Cf. O. Maus, *Trente années de lutte pour l'art, 1884-1914*, Bruxelles, 1926.

74 *Archives de l'Impressionnisme*, 1939.

75 Cf. *infra* p. 250, liste des œuvres exposées par Caillebotte.

76 *Le Journal*, 24 février 1894.

77 E. Taboureux, «Visite à Claude Monet à Vétheuil», *La Vie Moderne*, 12 juin 1880.

78 G. Rivière, *Monsieur Degas, bourgeois de Paris*, 1935, p. 75.

79 Cf. M. Guérin, *Lettres de Degas*, 1931, p. 25, qui précise: «Le journal devait s'appeler *Le Jour et la nuit*, mais nous croyons qu'il est resté à l'état de projet»; c'est ce que confirme G. Rivière dans l'ouvrage cité en référence ci-dessus.

80 Lettre écrite de Pontoise, en 1883, repr. par G. Geffroy, *Claude Monet*, 1924, T. II, chap. III. Cf. aussi D. Wildenstein, *Monet*, 1974, T. I, qui cite, d'après les carnets de compte de Monet, de nombreux exemples de l'aide financière apportée par Caillebotte à son ami (p. 83, 89, 94, 95, 96).

81 Cf. *infra* p. 243-45, lettres nos 3, 8, 20, 21.

82 Cf. *infra* p. 247, lettre nº 29.

83 Cf. *infra* p. 244-45, lettres nos 15, 18, 19.

84 Cf. *infra* p. 248, lettres nº 38.

85 Lettre adressée à l'auteur, de Giverny, le 9 mars 1942.

86 J. P. Hoschedé, *Claude Monet ce malconnu*, 1960, T. I, chap. V.

87 G. Geffroy, *Monet*, 1922, T. II, chap. XXXVI. Ces deux tableaux de Caillebotte étaient: l'esquisse de *Paris, Temps de pluie* (nº 51) et les *Chrysanthèmes* (nº 457).

88 Cf. Thiébault-Sisson, «Autour de Monet», in *Le Temps*, 29 décembre 1926.

89 Cf. *infra* p. 251.

90 Jean Renoir, *Renoir*, 1962, p. 259.

91 Au cours de l'un de ces séjours, en 1883, Renoir fit le portrait de l'amie de Caillebotte, Charlotte Berthier, qui habitait avec lui au Petit Gennevilliers, repr. in Daulte, *Renoir*, T. I, 1971, nº 282, avec identification différente du modèle, cf. *infra* nº 312. C'est à la période de Gennevilliers qu'appartiennent les deux portraits de Madame Renoir par Caillebotte (cf. nos 336, 390).

92 C'est à l'époque de ses longues démarches pour faire accepter ce legs par l'Etat que Renoir exécuta le tableau représentant les jeunes neveux du peintre, Jean et Geneviève, enfants de son frère Martial, repr. in Drucker, *Renoir*, 1944, nº 119, pl. 101, sous l'indication erronée «les enfants de Monsieur Caillebotte».

93 Ce tableau n'a pu être identifié. Le catalogue de vente porte seulement: *Paysage*, il fut vendu 65 francs, au même prix que *Le Suicidé* envoyé par Manet (cf. D. Rouart, D. Wildenstein, *Manet*, 1975, T. I, nº 258, repr.).

94 «Claude Monet aux Expositions Impressionnistes», in *L'Art Vivant*, 1er juin 1927.

95 *Monsieur Degas, bourgeois de Paris*, 1935, p. 97.

96 Cf. *infra* p. 244, lettre nº 13.

97 Cf. *infra* p. 247, lettre nº 33.

98 Entretien de Pierre Renoir avec l'auteur, 1945.

99 Gustave Gefroy, «Alfred Sisley», in *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1923, nº 13-14, p. 7-9, rappelle que Sisley était parfois des dîners mensuels des Impressionnistes au Café Riche vers les années 1890-1894.

100 Cf. *infra* p. 248, lettre nos 42-44.

101 Cf. *infra* p. 248, lettre nº 45, relations Caillebotte-Mirbeau.

102 Cf. *infra* p. 252.

103 Cf. *infra* p. 251, acte de décès.

104 Pissarro évoque ici le décès du Docteur de Bellio, survenu quelques jours plus tôt.

105 Lettre du 1er mars 1894, publiée par J. Rewald, in *Lettres de Pissarro à son fils Lucien*, 1950, p. 336.

106 *La Vie Artistique*, 3e série, 1894, p. 289.

107 Cf. *supra*, Avant-propos, p. 5.

108 Cf. *infra* p. 251 les textes des deux testaments rédigés en 1876 et 1883.

109 Cf. *infra* p. 251 la liste des œuvres, acceptées et refusées, de la Collection Caillebotte.

# CAILLEBOTTE ET SON TEMPS

## CARACTÈRES DE L'IMPRESSIONNISME EN 1876

L'œuvre de Gustave Caillebotte est contenu tout entier dans le dernier quart du XIXe siècle. Les années 1872-1874 en marquent le début avec son entrée à l'atelier Bonnat et c'est la mort qui l'interrompt en 1894.

Avant d'étudier la place tenue par Caillebotte parmi les Impressionnistes, de rechercher les influences qu'il a subies et de définir son apport personnel, il importe, croyons-nous, de rappeler l'état et les caractères essentiels de l'Impressionnisme au moment de son entrée dans le groupe.

Lorsque son nom apparaît en 1876 sur la scène artistique, deux manifestations collectives assez récentes ont déjà fait connaître au public les représentants de la «nouvelle peinture»: leur première exposition en 1874, boulevard des Capucines, et la première vente de leurs œuvres à l'Hôtel Drouot, en 1875.

De l'Exposition de 1874, qui leur valut l'appellation d'Impressionnistes, il n'est pas une étude sur l'histoire de ce mouvement qui n'en ait retracé les aspects et les circonstances. Les passages les plus caractéristiques, les plus violents des jugements qu'elle a suscités ont été maintes fois publiés.

La vente de l'Hôtel Drouot, l'année suivante, où figuraient soixante-treize tableaux de Monet, Renoir, Sisley et Berthe Morisot, pour avoir provoqué de moins nombreux commentaires, fut encore cependant l'occasion pour les critiques d'art, d'exprimer leur indignation devant l'audace des jeunes peintres.

Ces réactions des contemporains prouvent que les œuvres des Impressionnistes offraient alors des caractères qui contrastaient tellement avec ceux de la peinture traditionnelle qu'elles en devenaient incompréhensibles pour le public habituel des Salons.

Ce terme d'Impressionnisme sous lequel il sera désormais désigné, définit mal en réalité la forme d'art que représente ce mouvement. Il n'en exprime qu'un des aspects et reste sans correspondance avec un de ses caractères qui apparaît cependant essentiel: le réalisme, car celui-ci est au point de départ de sa formation et a déterminé pour une large part son évolution.

Ce caractère essentiel de l'Impressionnisme résulte de la conception esthétique des jeunes peintres novateurs, de leur attitude en face de la nature, en face de la vie quotidienne. Cette attitude c'est le désir de rompre avec toutes les conventions, toutes les routines qui s'interposent entre le peintre et la réalité et aboutissent, selon eux, à un art faux, figé, sans vie; c'est le désir d'observer et d'exprimer le réel, sans aucune préoccupation intellectuelle ou sentimentale. Cette attitude les conduit tout naturellement à choisir comme terrain d'étude les personnes et les choses qui se trouvent auprès d'eux, parmi lesquelles ils vivent, les faits dont ils sont témoins.

Cet impératif du réalisme, qui va, avec l'Impressionnisme, donner naissance à l'un des mouvements les plus importants de l'art moderne, n'apparaît certes pas brusquement avec cette génération de peintres. On le trouve déjà chez Corot, chez Millet, chez Courbet, dont l'influence marquera les débuts de l'Impressionnisme. Le réalisme est, pourrait-on dire, un caractère organique de l'art français et si à certaines époques il s'est peu exprimé, à d'autres il a apporté à notre peinture quelques-unes de ses œuvres les plus attachantes. Ainsi en a-t-il été au XVIIe siècle avec les *Peintres de la réalité*. Comme l'a écrit Paul Jamot, «un courant de réalité circule à travers toute l'histoire de la peinture française»[1].

Pourquoi donc ce réalisme, qui n'est en somme, selon la définition d'Emile Zola, que «la nécessité où sont les peintres d'étudier et de rendre la nature vraie»[2], pourquoi ce réalisme va-t-il provoquer de si violentes réactions, tant dans les milieux artistiques que de la part du public?

A ce conflit il y eut une double cause, l'une de caractère esthétique, l'autre de caractère intellectuel. Si les jeunes peintres qui, à la suite de Courbet, se rangeaient sous l'étendard du réalisme, n'avaient fait que choisir pour thème de leurs œuvres des éléments empruntés à la vie contemporaine, ils auraient pu, tout aussi bien que leurs camarades des ateliers des Beaux-Arts ou que les peintres qui exposaient aux Salons, obtenir l'adhésion de l'opinion publique. Mais leur désir de faire vrai, d'exprimer la réalité intégrale, les amena à briser les conventions esthétiques qu'une longue routine faisait considérer comme des règles immuables: conventions de composition, d'éclairage, de technique, conventions des sujets «admis», de ce qui est noble et de ce qui est vulgaire. Leur recherche de vérité les conduisait à créer une nouvelle forme d'art qui, durant de longues années, ne fut pas acceptée.

L'opposition qu'ils rencontrèrent eut aussi pour origine les rapports de leur art avec la littérature réaliste

et naturaliste. Précédant de quelques années les premières œuvres des futurs maîtres de l'Impressionnisme, les écrivains réalistes proscrivent les sujets d'histoire ou les œuvres d'imagination et proclament le droit et le devoir pour les littérateurs d'étudier la vie contemporaine, d'être les témoins de leur temps.

Champfleury proclame que le but de l'art est la représentation du vrai, sans arrangement factice, sans la moindre exagération et il lance «l'école de la sincérité dans l'art»[3]. Dépassant le réalisme étroit d'un Champfleury, qui interdisait à l'écrivain de représenter autre chose que ce qu'il avait vu, les romanciers naturalistes s'élèveront à la synthèse des documents recueillis pour créer des types sociaux. Les noms de Flaubert, des Goncourt puis de Zola marquent les étapes de l'évolution littéraire du naturalisme.

«Pour le public», a écrit un des historiens de ce mouvement, «tout écrivain qui se réclamait du naturalisme, professait le mépris des conventions littéraires et même sociales généralement admises et les plus extrêmes audaces dans l'étude des passions ne leur faisaient pas peur»[4].

Le scandale provoqué par *Madame Bovary* (1857), qui aura sa réplique en 1877 lors de la publication de *L'Assommoir*, ou encore le qualificatif de «littérature putride» qui accueillit la parution de *Germinie Lacerteux* (1864), montrent quels étaient les sentiments d'une grande partie du public à l'égard des romanciers naturalistes.

Les peintres impressionnistes en raison de leurs relations avec ces milieux littéraires, héritèrent cette hostilité de l'opinion. L'identification, souvent faite, de l'Impressionnisme au Naturalisme eut, entre autres, pour cause la prise de position de Zola en faveur des représentants de la «nouvelle peinture» et, en particulier, de Manet, dans son Salon de 1866.

Malgré une affinité dans le choix des sujets et une commune attitude d'opposition aux formes traditionnelles d'expression, les Impressionnistes étaient cependant loin de poursuivre dans leur traduction de la vie moderne, les mêmes buts que les écrivains naturalistes. Zola ne proclame-t-il pas le devoir pour le romancier de découvrir les plaies humaines «... nous vivons sur les ruines d'un monde, notre devoir est d'étudier ces ruines, de les étudier avec franchise... pour en tirer les éléments du monde futur...»[5]. Cette préoccupation humanitaire, qui n'est pas absente de l'art de Millet et de Courbet et que l'on retrouve à la génération suivante chez Maximilien Luce, demeure étrangère aux Impressionnistes.

Dès 1856, Duranty demanda aux peintres de ne pas rester en dehors du mouvement moderne: «En littérature on s'est jeté sur l'homme moderne... pourquoi les peintres n'ont-ils pas suivi la littérature»[6].

A cet appel, les Impressionnistes ont certes répondu, et cependant les littérateurs semblent déçus dans leur attente. A plusieurs reprises ils renouvellent leurs suggestions en faveur de la représentation de la vie moderne.

En 1876, Duranty[7] reprendra, en la développant, la thèse déjà présentée dans le *Réalisme* vingt ans plus tôt. Théodore Duret, vers la même époque, repoussant toute idée de hiérarchie dans l'art, réclame pour l'artiste le droit de promener ses yeux sur toutes les parties du monde visible pour les reproduire sur la toile[8]. Et en 1880 on verra Huysmans se plaindre que toute la vie moderne est encore à étudier[9].

C'est qu'en effet, la représentation de la réalité qu'apportent les Impressionnistes n'est pas celle qui leur était demandée par les littérateurs.

A la conception intellectuelle de la peinture telle que l'entendaient ces derniers et dans laquelle devait s'imposer la primauté du sujet, répond la conception esthétique des peintres, qui choisissent pour motif la réalité, la modernité, mais ne font pas du sujet le but, mais seulement le moyen de traductions nouvelles.

Une lettre de Bazille à sa mère, à propos de sa *Jeune fille au piano*, envoyée au Salon de 1866, montre clairement cette attitude en face du sujet moderne: «J'ai cherché à faire de mon mieux un sujet aussi simple que possible. A mon avis, le sujet importe peu pourvu que ce que j'ai fait soit intéressant au point de vue peinture. J'ai choisi l'époque moderne parce que c'est celle que je comprends le mieux et que je trouve la plus vivante pour des gens vivants...»[10]

Les Impressionnistes vont s'attacher à traduire la réalité de la vie quotidienne avec une sincérité détachée de toute convention: plus de modèle d'atelier, ni de composition organisée, plus d'éclairage artificiel. S'ils rejettent le pittoresque, l'anecdote, ils essaient de capter l'aspect imprévu, inaccoutumé des choses et des êtres. Cette recherche de vérité s'appliquera aussi bien au portrait individuel qu'aux scènes collectives, à la nature morte qu'au paysage. Elle se traduira dans une technique nouvelle qui permettra d'exprimer ce qu'il y a de plus subtil dans la réalité du monde extérieur: la lumière, l'atmosphère qui enveloppe les choses et les êtres. Et dans ses recherches extrêmes, l'Impressionnisme, détaché de tout intérêt pour le sujet, s'attachera à la seule étude des reflets et des jeux de la lumière.

L'ampleur de l'évolution de l'Impressionnisme entre son point de départ et son aboutissement, s'explique par cette recherche passionnée du réel poussée jusque dans ses aspects les plus fugitifs, les plus difficiles à saisir. Mais elle a aussi sa raison dans le fait que le souci d'objectivité qui marque l'Impressionnisme n'empêchait pas l'intervention du tempérament de l'artiste. Ainsi cette peinture correspond bien à la définition d'Emile Zola dans son Salon de 1866: «La nature vue au travers d'un tempérament.»

Objectif dans son but, subjectif dans son expression, l'art impressionniste aboutit à un réalisme qui n'est ni celui des littérateurs, ni celui des peintres académiques. Et, conséquence de ce caractère subjectif, ce réalisme présente d'importantes divergences chez les Impression-



Périssoires sur l'Yerres (nº 91).

nistes eux-mêmes. Ainsi le réalisme de Degas ou de Manet est-il différent de celui de Renoir ou de Monet. Ce sont donc des tempéraments et des talents fort divers qui se trouvent réunis et la personnalité de chaque peintre restera sensible à travers les principes esthétiques élaborés en commun et malgré les influences réciproques.

Lors de l'Exposition de 1874, les caractères essentiels de l'Impressionnisme se trouvent exprimés dans les envois de ceux qui vont devenir les maîtres de ce mouvement[11]. Les sujets traités ressortissent à son strict répertoire. D'une part, les scènes reflétant la vie contemporaine: danseuses, blanchisseuses, courses, femmes à leur toilette, de Degas, auxquelles se rattachent *La danseuse* et *La loge* de Renoir. D'autre part, les paysages, qui forment du reste l'apport le plus important, avec les œuvres de Monet, Pissarro, Sisley et Cézanne. La plupart de ces peintures témoignent d'une vision synthétique succédant à la notation des détails qu'offraient les œuvres antérieures. On y constate aussi le renouvellement de la technique avec la division du ton, la juxtaposition des touches ainsi que l'éclaircissement de la palette.

Ces nouveautés audacieuses valent à leurs auteurs de vives critiques, on leur reproche «leurs campagnes violettes... les rivières noires... leurs femmes jaunes ou vertes, les enfants bleus...». De même leurs traductions d'atmosphère sont qualifiées par maints critiques de «brouillard de suie», et l'un d'entre eux conclut qu'il y a là «deux cents tableaux à faire cabrer les chevaux d'omnibus»[12].

1 Préface du Catalogue de l'Exposition *Les Peintres de la réalité*, Orangerie, Paris, 1934, p. XVII.

2 «Mon Salon», in *l'Evénement*, 11 mai 1866.

3 *Le Réalisme*, 1857.

4 Léon Deffoux, *Le Naturalisme, Flaubert, Zola, Huysmans*, 1935, p. 43.

5 Protestation de Zola contre l'intervention du Parquet de la Seine qui lui demandait de retoucher certains passages de son roman *La Honte* au moment de sa parution dans l'*Evénement illustré*, repr. par L. Deffoux in *Le Naturalisme, Flaubert, Zola, Huysmans*, 1935, p. 17. Le roman fut publié en 1868 sous le titre *Madeleine Férat*.

6 *Le Réalisme*, 10 juillet 1856.

7 *La Nouvelle Peinture*, 1876.

8 *Les Peintres impressionnistes*, 1878, p. 23.

9 «Salon de 1880», repr. in *L'Art Moderne*, 1883.

10 Cf. Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932, p. 6.

11 Seul Manet n'est pas parmi les exposants. On sait d'ailleurs qu'il ne participera à aucune des manifestations des Impressionnistes. Par contre à cette exposition, comme aux suivantes, figure un groupe assez important de peintres dont l'art n'a qu'un lointain rapport avec l'Impressionnisme.

12 G. Maillard, in *Le Pays*, 4 avril 1876.






La place Saint-Augustin (nº 112).

# CAILLEBOTTE ET LA LITTÉRATURE NATURALISTE

Au moment où les maîtres de l'Impressionnisme, après plusieurs années de recherches et de travail en commun, présentent ces œuvres où s'affirment avec vigueur les caractères d'une véritable révolution esthétique et technique, à ce moment même Gustave Caillebotte, prenant part pour la première fois à leurs manifestations collectives, apporte un ensemble de peintures qui représentent le début de son œuvre.

Sa participation à l'Exposition de la rue Le Peletier, en 1876, est assez importante, il expose huit tableaux[1] et son envoi est très remarqué. Chez les critiques qui jugent sans parti pris d'indignation ou de dénigrement les essais des Impressionnistes, l'accueil qui lui est fait est des plus encourageants. Jules Clarétie[2] note que la deuxième exposition des Impressionnistes a révélé des gens de talent, parmi lesquels Caillebotte. «Le succès paraît être pour un nouveau venu, M. Caillebotte», constate A. de Lostalot[3], qui lui reconnaît des qualités de peintre et de dessinateur. C'est encore Castagnary qui mentionne «Les Intérieurs pleins de promesse de M. Caillebotte»[4].

Si Caillebotte lors de cette première prise de contact avec le public reçoit de certains un accueil flatteur, il n'est pas plus que ses amis à l'abri de vives critiques. On doit cependant reconnaître qu'il est un des moins mal traités. D'importants commentaires lui sont consacrés par ceux-là mêmes qui n'accordent à d'autres exposants qu'un silence méprisant.

Les raisons de cette place assez particulière que semble occuper Caillebotte dès son entrée dans le groupe, sont faciles à discerner. Il est incontestable que les conceptions esthétiques des Impressionnistes ont trouvé en lui un interprète convaincu. Ses tableaux exposés en 1876 portent tous la marque de ce réalisme qui est un des caractères essentiels de la «nouvelle peinture». Par les sujets traités il prend place dès ses débuts auprès de ceux qui, proclamant la nécessité d'une traduction objective, se sont attachés à la représentation de leur époque. Il ne se trouve dans son œuvre aucune de ces compositions historiques, allégoriques ou imaginatives qui constituaient le répertoire de l'art traditionnel.

Mais le renouvellement de la technique qu'offrent les œuvres de ses amis, n'est pas sensible dans sa peinture et ses tonalités, encore sombres et neutres, ne sont nullement agressives.

Débutant dans l'Impressionnisme avec un retard de quelques années, il fait en quelque sorte figure de pré-impressionniste et, aux yeux d'un public lent à s'adapter, ce pré-impressionnisme, qui quelques années plus tôt aurait été encore incompris, apparaît presque sage en 1876, auprès des nouveautés qui l'environnent.

Nous ne savons si son passage dans l'atelier Bonnat fut de longue durée, s'il fréquenta les musées et copia les œuvres des anciens maîtres. Mais l'absence de toute trace ou mention d'œuvres de ce genre, ainsi que le caractère de ses premières peintures, permet de penser que c'est surtout auprès des maîtres de la nouvelle école que Caillebotte a dû se former[5].

Pendant une période qui ne s'étend guère au-delà de 1880, répondant lui aussi à l'appel des écrivains, il comptera parmi ces «peintres de la vie moderne» dont Baudelaire avait salué en Constantin Guys le premier représentant.

Prenant ses modèles autour de lui, il se plaira à les représenter à leurs occupations habituelles, dans le cadre où ils vivent et il apportera dans ses traductions un souci d'observation et de vérité qui font de ses peintures l'évocation exacte de son époque.

Par le choix des sujets, la peinture de Caillebotte s'apparente aux œuvres des romanciers réalistes et naturalistes. On y retrouve la même opposition aux conceptions traditionnelles selon lesquelles était déclaré «sans beauté et indigne de l'attention des artistes tout ce qui est contemporain». Peintre de la bourgeoisie parisienne, peintre des rues de Paris, il est aussi attiré par l'étude des milieux ouvriers. Il représente les *Raboteurs de parquet*, les *Peintres en bâtiment*, à l'époque où Zola, dans l'*Assommoir* met en scène une blanchisseuse, un zingueur. De même lorsque, avec le *Pont de l'Europe*, il choisit pour motif une des réalisations industrielles les plus récentes du Paris moderne, ne conduit-il pas aussi notre regard vers cette gare Saint-Lazare que nous retrouverons au centre du roman de Zola, *La Bête humaine*. Aussi n'est-on pas étonné que celui-ci, dans son compte rendu de l'Exposition impressionniste de 1877, consacre des lignes élogieuses aux peintures de Caillebotte[6].

Cependant le rapprochement, que suggère le choix des sujets, reste sans valeur si on considère le caractère des œuvres. Chez les romanciers naturalistes, chez Zola en particulier, l'étude des divers milieux dépasse le seul souci documentaire et contient un message social qui est absent de la peinture de Caillebotte comme il l'est, nous l'avons déjà noté, de tout l'art impressionniste.

Il semble bien que Caillebotte ait pris part aux fameuses réunions du café «La Nouvelle Athènes», et sa fréquentation des milieux littéraires, au début de ses relations avec les Impressionnistes, est certaine. On trouve en effet mention de sa présence aux «dîners du samedi» chez son ami Joseph de Nittis, *Samedis de l'amitié*, comme les désigne dans son *Journal* Edmond de Goncourt qui en était un des plus assidus participants. Là, avec Degas, Desboutin, Manet, Caillebotte retrouvait encore des romanciers et critiques d'art: Daudet, Claretie et aussi Duranty[7] dont les écrits permettent d'intéressants rapprochements avec sa peinture.

Duranty, qui a été considéré comme l'élément de liaison entre le réalisme et le naturalisme, était encore à cette époque le représentant de cette école réaliste dont Champfleury avait été le créateur. Ami des peintres qui fréquentaient comme lui le café Guerbois et la Nouvelle Athènes, il apparaît comme le théoricien de leurs nouvelles formes d'expression picturale.

En cette année 1876, si importante pour Caillebotte, il publie *La Nouvelle Peinture*, ouvrage de critique d'art dans lequel, reprenant l'appel qu'il lançait déjà vingt ans plus tôt en faveur de la peinture de la vie moderne[8], il précise les règles qui doivent guider le peintre. Certaines idées exprimées dans cette étude correspondent si exactement à divers aspects de l'art de Caillebotte qu'il est permis de se demander s'il n'y a pas eu influence directe du théoricien sur le peintre.

Leurs relations, qui existaient dès 1876 à l'époque des dîners chez de Nittis, se poursuivaient encore en 1879, comme le prouve une lettre adressée à cette époque par Caillebotte à Monet[9]. «Plus de dessin académique, réclame Duranty, mais la note spéciale de l'individu moderne, dans son vêtement, au milieu de ses habitudes sociales, chez lui ou dans la rue... observation de l'intimité de l'homme avec son appartement, du trait spécial que lui imprime sa profession, des gestes qu'elle l'entraîne à faire...» Plus loin nous croyons lire la description des peintures d'intérieur, telles que les a représentées Caillebotte: «... nous ne séparerons plus le personnage du fond d'appartement ni du fond de la rue, il ne nous apparaît jamais dans l'existence sur des fonds neutres, vides et vagues, mais autour de lui et derrière lui sont des meubles, des cheminées, des tentures de muraille, une paroi qui expriment sa classe, sa fortune, son métier. Il sera à son piano ou bien il sera en train de déjeuner dans sa famille, ou il s'assoira pour ruminer à sa table de travail... Au-dedans c'est par la fenêtre que nous communiquons avec le dehors... le cadre de la fenêtre, selon que nous nous tenons assis ou debout, découpe le spectacle extérieur de la manière la plus inattendue...» Il fallait, écrit encore Duranty, «faire sortir le peintre de sa tabatière où il n'est en relation qu'avec le ciel et le ramener parmi les hommes, dans le monde»[10].

Ces lignes du critique d'art pourraient apparaître comme le schéma des diverses compositions exécutées par Caillebotte au cours des années 1875-1880. N'évoquent-elles pas le *Jeune homme au piano* (nº 30), *Le déjeuner rue de Miromesnil* (nº 32), *Henri Cordier à sa table de travail* (nº 235). Mais surtout le passage où Duranty précise le rôle que peut jouer la fenêtre «qui découpe le spectacle extérieur de la manière la plus inattendue» évoque curieusement les compositions, qui comptent parmi les plus personnelles de l'œuvre du peintre, où l'on voit un ou plusieurs personnages placés sur le seuil de la fenêtre ou au bord du balcon (cf. nºs 136, 137, 139).

On notera d'ailleurs que ce thème a été traité avec maîtrise et originalité par Caillebotte dès 1875, lorsqu'il peint l'*Homme vu de dos à la fenêtre* (nº 26).

A propos des analogies constatées entre les écrits de Duranty et la peinture de Caillebotte, sans exclure le terme d'influence peut-être conviendrait-il d'y ajouter celui de rencontre. Question qui se pose déjà, on le sait, pour les rapports Duranty-Degas[11].

Dans sa nouvelle *Le peintre Louis Martin*, publiée en 1877 dans *Le Pays des Arts*, l'écrivain trace encore le modèle du jeune peintre novateur de l'époque. Il peint nous dit-il un tableau intitulé *Par ma fenêtre*. «Par cette fenêtre on voyait de jeunes arbres en fleurs sous lesquels passaient de jeunes femmes avec leurs enfants»[12]. N'y aurait-il pas encore un parallèle à établir entre ces lignes et les *Vues de Paris* de Caillebotte (cf. nºs 136, 139) aussi bien d'ailleurs qu'avec les *Boulevards* de Monet et de Renoir?

L'art réaliste de Caillebotte ne correspond pas, cependant, exactement à la traduction descriptive souhaitée par Duranty, qui souligne encore une nouvelle fois en 1880 tout l'intérêt qu'il y attache[13].

Caillebotte, en effet, n'a pas pour objectif de décrire, mais de situer. Sa peinture nous donne une traduction véridique, mais non analytique, qu'il s'agisse de ses vues de Paris ou de ses scènes d'intérieur. Ainsi ses *Intérieurs bourgeois* (nºs 127, 130), aux notations si exactes, ne nous racontent pas la vie de leurs habitants, en scènes anecdotiques, mais ils en évoquent intensément l'atmosphère. Ces peintures nous apparaissent comme des interprétations très personnelles des théories de Duranty.

Il est assez curieux de constater qu'à la différence de Zola et de Huysmans, Duranty ne semble guère s'être intéressé à Caillebotte, si ce n'est dans son compte rendu de l'Exposition impressionniste de 1879 où son jugement sur les œuvres du peintre est peu favorable[14]. Il est vrai qu'à cette exposition Caillebotte n'avait envoyé aucune scène typique de la vie moderne, mais seulement des



Homme au balcon, boulevard Haussmann (nº 139).

paysages d'Yerres, canotiers et baigneurs, qui lui valent le reproche d'être «victime de la gamme violette et de la gamme bleue» et des portraits présentés sur ces fonds «neutres et vagues» que condamnait l'écrivain.

Si la mort de Duranty n'était pas venue interrompre sa carrière en 1880, peut-être aurait-il mieux apprécié les deux *Intérieurs* (nos 127 et 130) et *Au Café* (no 134) qui figurèrent cette même année à l'Exposition des Impressionnistes.

Ce sont précisément ces œuvres qui vont retenir l'attention de J. K. Huysmans. Si ses romans par leur représentation de personnages hors du commun, semblent aux antipodes de l'art de Caillebotte, on trouve par contre chez cet écrivain, qui appartient par ses premières œuvres au milieu naturaliste, la même recherche du document pour lui-même, sans prétention scientifique ou politique. Il proclame la nécessité de l'exactitude. Pour lui «le naturalisme est l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails»[15] et dans ses études sur l'art il demande aux peintres de s'inspirer de la vie contemporaine. Reconnaissant chez Caillebotte une expression artistique qui répond à ses conceptions, il commente longuement et avec plus d'enthousiasme qu'aucun autre critique d'art, ses œuvres des années 80, et désigne en lui un des peintres «les plus précis et les plus originaux de son temps»[16].

1 Cf. *infra* p. 249, liste des œuvres exposées.
2 *L'Art et les Artistes français contemporains*, 1876, p. 240.
3 *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1876, p. 119.
4 «Salon de 1876», paru dans *Le Siècle*, publié in *Salons 1872-1878*, Paris, 1892, p. 214.
5 Cf. note 13, p. 20.
6 Cf. *infra* p. 255, texte de Zola in *Le Sémaphore de Marseille*, 19 avr. 1877.
7 M. Pittaluga et E. Picceni, *De Nittis*, Milan, 1963, p. 53.
8 *Le Réalisme*, 10 juillet 1856.
9 Cf. *infra* p. 245, lettre du 10 avril 1879.
10 *La Nouvelle Peinture*, 1876, p. 27-29.
11 Cf. M. Crouzet, *Un méconnu du réalisme, Duranty*, 1964, p. 331.
12 Cf. M. Guérin, *Duranty, La Nouvelle Peinture*, éd. 1946, p. 18.
13 *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars et 1er août 1880, p. 123. Cet article concerne les œuvres du peintre allemand A. Menzel, cf. *infra* note 3, p. 50.
14 «La 4e Exposition faite par un groupe d'artistes indépendants», in *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, p. 126-128.
15 *En Marge*, 1876.
16 «L'Exposition des Indépendants en 1880», in *L'Art Moderne*, 1883, p. 93.



# CAILLEBOTTE ET LA PEINTURE IMPRESSIONNISTE

Aux caractères qui relient l'art de Caillebotte au réalisme littéraire, correspondent d'autre part ceux qui situent son œuvre dans le mouvement impressionniste.

En raison même de son affinité avec les conceptions esthétiques de Duranty, cette œuvre prend place, à ses débuts, dans une forme de réalisme pictural dont Degas a été le plus expressif représentant.

On a pu penser que c'était l'art de Degas qui avait inspiré à Duranty la rédaction de sa *Nouvelle Peinture*[1]. Que Degas ait été l'inspirateur du théoricien ou qu'il en ait subi l'influence[2], il existe de toute façon une parenté certaine dans leur conception de la modernité. «S'il y a un art réaliste, a-t-on pu écrire, Degas et Duranty en sont les patrons»[3]. Or c'est bien de cet art que relève la peinture de Caillebotte qui par le choix des sujets s'apparente à Duranty et est proche de Degas par l'esprit de leur traduction.

«Dans le groupe Impressionniste, Caillebotte était celui qui sympathisait le plus avec Degas en raison d'un goût commun pour le réalisme» a noté Georges Rivière[4], qui dès l'exposition de 1876 avait reconnu dans le peintre des *Raboteurs de parquet* un disciple de Degas[5].

Sans doute toute une partie de l'œuvre de Degas (études de courses, danseuses, femmes à leur toilette) reste sans équivalent chez Caillebotte, mais ses peintures les plus typiques de la vie de son temps, en particulier celles qui traduisent le caractère bourgeois de la société de l'époque, offrent bien des aspects communs avec les scènes parisiennes de Caillebotte.

On peut aussi noter que comme Degas, Caillebotte est à ses débuts moins intéressé par les problèmes de technique picturale qui vont, au contraire, prendre très tôt chez leurs camarades une place essentielle.

A l'instar de Degas, il apparaît en effet, alors, plus soucieux de composition, de recherche de cadrages qui lui permettront de mettre en valeur l'aspect imprévu, parfois insolite de scènes en elles-mêmes banales. Ainsi dans les *Raboteurs de parquet* (no 28) la facture lisse est bien proche encore de celle qu'offrent les œuvres contemporaines, elle garde un caractère impersonnel. De même, si cette peinture annonce déjà un certain éclaircissement de la palette, on n'y discerne aucun attrait particulier pour l'expression de la couleur. Par contre, c'est la traduction du geste professionnel et des attitudes, le renouvellement des modes habituels de composition qui ont retenu l'attention du peintre. On pourrait reprendre à son égard la constatation faite à propos de Degas: chez lui la modernité du sujet et celle de la composition précèdent celle de la technique.

Il faudra en effet attendre – peu de temps d'ailleurs – pour voir Caillebotte employer à son tour les procédés nouveaux, tels que la division des tons, les touches apparentes, la coloration des ombres.

Mais les renouvellements de la composition et de la technique constituent en réalité le fonds commun de l'Impressionnisme et si dans sa première période Caillebotte paraît surtout proche de Degas, ce sont bien tous les éléments de l'écriture impressionniste qui se retrouvent dans sa peinture.

La volonté de rupture avec les lois classiques de la perspective et la recherche d'angles de prise de vue inhabituels, peuvent être considérées comme les sources essentielles des nouveaux modes de composition. Et ce sont bien ceux-ci que nous retrouvons dans l'œuvre de Caillebotte qui les a même parfois employés avec plus d'audace qu'aucun de ses amis dans certaines de ses peintures les plus originales. Nous en donnerons ici quelques aperçus.

C'est par exemple l'élévation de la ligne d'horizon, telle qu'elle s'annonce déjà dans les *Raboteurs de parquet* dont les contemporains ne manquèrent pas de critiquer la perspective bizarre. Comme dans la *Classe de danse* (Musée du Louvre) de Degas, les longues lames de parquet, sur lesquelles joue la lumière, conduisent le regard vers le haut de la toile. Ce type de perspective montante qui s'affirme plus encore dans la série des *Canotiers sur l'Yerres*, (nos 75, 94, 95) trouve son expression la plus originale dans les vues plongeantes des *Rues de Paris* (nos 141, 143).

C'est aussi, en opposition au point de fuite central traditionnel, l'orientation oblique des axes de composition qui traversent le tableau en diagonales plus ou moins accentuées. Dans le *Pont de l'Europe* (no 44) l'imposante structure métallique constitue cet élément axial, qui s'impose également avec vigueur dans les vues des *Boulevards* par la longue ligne des balcons (nos 136, 137). Les *Peintres en bâtiment* (no 48) offrent le curieux exemple d'une

oblique verticale obtenue assez arbitrairement par le tracé continu des lignes du trottoir et d'un immeuble. La comparaison entre l'esquisse et la peinture définitive fait apparaître une rectification volontaire de la notation primitive. Manet, à la même époque, choisit pour ses peintures de la *Rue Mosnier* des points de vue qui lui permettent les mêmes effets de fuite en diagonale, dont la version dite *Le bec de gaz* offre l'expression la plus remarquable [6].

L'asymétrie de la composition, si fréquente chez Degas, peut être considérée comme un des caractères les plus typiques de la nouvelle organisation du tableau. Comme Manet, Caillebotte y a souvent recours et il en a donné une interprétation magistrale dans sa grande composition *Rue de Paris*, *Temps de pluie* (nº 52).

Le parti pris du vide participe à cet effet d'asymétrie lorsqu'il est ménagé sur un côté de la composition. Dans la *Place Saint-Augustin* (nº 112) et la *Caserne de la Pépinière* (nº 113) il occupe tout le premier plan, mettant en valeur par un habile contraste la monumentalité des hauts immeubles.

La coupure des personnages par le bord de la toile résulte de ce désir de faire vrai, d'exprimer un instant de la vie contemporaine qui a conduit les Impressionnistes vers des recherches d'angles de vue inhabituels. Ce type de cadrage, qui se retrouve dans nombre de leurs peintures, a été employé par Caillebotte non seulement dans ses traductions des *Vues de Paris* mais aussi dans certaines scènes de *Canotage sur l'Yerres* (nºs 75, 77, 93) que l'on peut rapprocher des célèbres toiles de Manet: *En bateau* et *Argenteuil* [7] ou encore de la *Barque à Argenteuil* de Renoir [8].

On peut encore citer le grossissement des éléments du premier plan qui fait apparaître hors d'échelle, par une disproportion très poussée et même insolite les personnages ou motifs placés au second plan. Manet qui, dès 1864, avait usé de ce procédé dans son *Episode d'un combat de taureaux*, se vit reprocher si violemment – comme une faute de perspective – le taureau «microscopique» situé au milieu de l'arène, qu'il détruisit partiellement ce tableau [9]. C'est sur le mode ironique que les critiques de 1880 mentionneront les dimensions «infinitésimales» de l'homme allongé sur le divan d'un des deux *Intérieurs* (nº 127) présentés par Caillebotte à la cinquième Exposition Impressionniste [10].

Ces modes d'expression, si différents de ceux de l'art traditionnel, pratiqués très tôt par Caillebotte, lui valurent l'opposition de ceux qui par ailleurs acceptaient alors sa technique. On l'accusait de considérer la composition comme affaire indigne de lui.

Mais bientôt il va délaisser cette forme d'art qui s'attache à la traduction de la vie moderne. A partir de 1880 nous voyons les paysages et marines prendre progressivement une place prépondérante, qui deviendra même presque exclusive, dans son œuvre.

Orientant son observation vers des notations plus subtiles: celles de l'atmosphère et des jeux de lumière, Caillebotte donne désormais la première place non plus aux recherches formelles ou constructives, mais aux problèmes de couleur et de technique.

Il devient alors plus proche de cette forme de l'Impressionnisme, à laquelle Degas restera à peu près étranger, mais qui aux yeux du plus grand nombre représente à elle seule tout le mouvement: c'est l'Impressionnisme de Monet.

C'est en effet dans l'œuvre de Monet qu'apparurent d'abord ces recherches qui allaient déterminer expérimentalement les principes de la technique impressionniste pour la traduction du plein air. Ayant contribué plus que tout autre à sa formation, c'est lui qui conduira cette technique jusqu'à ses plus extrêmes possibilités, tandis que ses amis parfois s'en écarteront, ou même la renieront.

Auprès de Monet, Renoir, Pissarro, Sisley ont subi son influence, tout en traduisant chacun selon son tempérament les principes inclus dans son art. Manet lui-même, après avoir ouvert la route aux jeunes peintres, subira à son tour pendant quelque temps l'influence de Monet, et Cézanne qui s'orientera bientôt vers d'autres recherches, n'a-t-il pas reconnu que c'était à Pissarro et à Monet qu'il devait de s'être dégagé de l'influence prépondérante des musées pour se ranger sous celle de la nature? [11]

Ce sont surtout ses peintures de la période de Gennevilliers qui montrent l'adhésion de Caillebotte à l'impressionnisme de Monet.

Sans doute a-t-il manifesté depuis longtemps son intérêt pour les recherches d'intégration des figures dans le plein air, la traduction des jeux de lumière comme le prouvent ses vues de sa propriété d'Yerres avec la présence de parents ou amis, ainsi que ses scènes de canotage sur la rivière. Dans ces peintures une palette claire succède déjà aux tons sombres ou neutres de ses premières œuvres. Y apparaissent aussi ces touches de couleur pure et ces ombres colorées qui marquent sa participation aux nouveautés techniques pratiquées par ses camarades. Ainsi que l'a noté un contemporain, «les théories de ses amis sur la décomposition de la couleur le séduisent et il s'efforce à son tour de les mettre en pratique» [12]. Et déjà même lui sont reprochées ses «audaces de couleur».

On peut aussi noter une évolution dans sa facture: des empâtements posés en touches libres et sûres font vibrer les surfaces auparavant traduites par une peinture lisse, sans épaisseur.

De cette évolution un exemple peut être donné par la comparaison de deux œuvres, au sujet identique, exécutées à quelques années de distance: le *Jeune homme à sa fenêtre*, de 1875 (nº 26) et l'*Homme au balcon*, de 1880 (nº 139). A la vision encore analytique, à la tonalité sombre, à la touche fondue, aux formes précises de la première peinture, s'oppose la libre traduction du





Le pont d'Argenteuil et la Seine (nº 310).

paysage urbain qu'offre la deuxième, traitée dans une palette claire, en touches apparentes dont les légers empâtements accrochent la lumière.

La campagne de Gennevilliers et d'Argenteuil, les vues de la Seine entraîneront Caillebotte à suivre plus encore la voie tracée par Monet et les paysagistes de l'Impressionnisme.

Cette nature qu'il a devant les yeux est celle qui inspira peu d'années plus tôt à Monet et à ses amis quelques-uns des chefs-d'œuvre de la période d'Argenteuil. Retrouvant les mêmes sites, reprenant les mêmes motifs, il pratiquera les mêmes recherches techniques pour traduire les vibrations de l'atmosphère, les jeux de la lumière.

Durant cette période d'une dizaine d'années passées à Gennevilliers, cette traduction offrira des modalités variées. Dans quelques-unes de ses premières compositions, vues de son jardin ou de la Promenade d'Argenteuil, une facture assez lourde, empâtée, montre, nous semble-t-il, une certaine difficulté chez Caillebotte à exprimer la vie du paysage. Peut-être le peintre ressent-il moins d'affinité avec cette nature agreste qu'avec l'ordonnance urbaine des vues de Paris, dont il avait su rendre l'atmosphère particulière en des notations subtiles et finement colorées.

Mais sa technique retrouve plus de liberté et de sûreté pour traduire dans ses nombreuses vues de la Seine, les jeux de lumière qui font miroiter l'eau, les reflets des voiliers stationnés au mouillage ou passant sur le fleuve, ainsi que des maisons qui bordent ses rives. On y reconnaît les procédés impressionnistes, avec la juxtaposition de touches rapides, fines, précises. Cette juxtaposition sera parfois, dans des œuvres tardives, *Vues de Seine* (nº 357) ou *Bords de rivière*, comme balayée par le jeu du pinceau pour former une sorte de texture qui pourrait refléter l'influence de l'évolution technique de Monet.

C'est aussi une plus grande luminosité qui vient éclairer les paysages marins en même temps que s'enrichit la palette du peintre des bleus de cobalt, jaunes de chrome, jaunes de cadmium qui remplacent les beige-rose et gris-mauve des peintures antérieures.

L'évolution déjà constatée entre les œuvres de 1875 et celles de 1880, s'est affirmée au cours des années suivantes. La facture et la matière picturale qui dans la période parisienne offraient une certaine analogie avec la technique de Manet et de Degas, sont désormais plus proches du métier pratiqué par Monet et Renoir[13].

Caillebotte n'a laissé aucun écrit, et aucun document ne nous est parvenu, qui permette de connaître quelle était sa méthode de travail. On peut cependant penser qu'elle se situe entre la traduction immédiate de l'impression visuelle, recherchée par Monet et les paysagistes du groupe, et la reprise «dix fois, cent fois répétée d'un même motif» dont Degas ressentait la nécessité. Des dessins d'étude, des esquisses préparatoires pour les plus importantes de ses compositions, prouvent une préparation faite devant le motif, le tableau définitif étant achevé à l'atelier. Cependant bien des peintures de plein air, depuis ses vues et canotages d'Yerres jusqu'aux marines et paysages de Normandie et de Gennevilliers, relèvent d'une facture spontanée, sans reprise qui laisse penser qu'elles ont été exécutées directement devant la nature.

Caillebotte, comme Monet, a été peu tenté par la pratique d'autres techniques que celle de la peinture à l'huile. A ses débuts cependant, peut-être sous l'influence de Degas, il a exécuté à Yerres quelques pastels: paysages (nos 99-102) et portraits (nos 70-71), baigneurs et canotiers (nos 77, 78). Cette technique n'apparaît qu'exceptionnellement dans son œuvre parisienne (nos 35, 83) et n'est plus utilisée après ses deux paysages de Normandie en 1880 (nos 157, 158).

Il semble d'autre part n'avoir employé ni l'aquarelle ni la gouache et nous ne connaissons de lui qu'une seule gravure: le portrait de *Paul Hugot* (nº 81 A)[14].

Peu nombreux aussi sont ses dessins et ce sont toujours des études pour ses peintures à l'huile. Ils suffisent cependant par leur qualité à prouver la maîtrise de Caillebotte.

1 M. Crouzet, *Un méconnu du réalisme, Duranty*, 1964, p. 331.

2 Le premier appel de Duranty en faveur de la peinture de la vie moderne a paru dans *Le Réalisme* du 15 juillet 1856.

3 André Suarès, *Les Ecrits nouveaux*, 1921, T. VII, p. 57.

4 *Monsieur Degas, bourgeois de Paris*, 1938, p. 97.

5 *L'Esprit Moderne*, 13 avril 1876.

6 D. Rouart et D. Wildenstein, *Manet*, 1975, repr. nos 268, 270, 272.

7 *En bateau* (Metropolitan Museum, New York); *Argenteuil* (Musée de Tournai); repr. in D. Rouart et D. Wildenstein, *Manet*, 1975, T. I, nos 223 et 221).

8 Repr. in *Tutta l'opera di Renoir*, Milan, 1972, nº 304.

9 E. Bazire, *Manet*. 1884, p. 42.

10 E. Véron, «La cinquième Exposition des Indépendants», in *L'Art*, 1880, p. 93, cf. *infra* p. 258, repr. texte.

11 Cf. Emile Bernard, *L'Occident*, juillet 1904, p. 19.

12 J. Crevellier, *Le Soir*, 8 juin 1894. Cf. infra p. 261, repr. texte.

13 Deux tableaux du Musée du Jeu de Paume, *Les Toits sous la neige* et les *Voiliers sur la Seine* ont été l'objet d'une étude radiographique et chimique faite par le Laboratoire de Recherche des Musées de France. Cet examen scientifique nous a permis, par une intéressante comparaison entre ces deux peintures exécutées à dix années de distance, d'apprécier l'évolution technique de l'art de Caillebotte.

Nous remercions très vivement Madame Hours, conservateur en chef des Musées Nationaux, directeur du Laboratoire de Recherche, d'avoir bien voulu nous communiquer le résultat de cet examen, ainsi que ses collaborateurs qui y ont participé.

14 O. Grautoff, in Dictionnaire *Thieme und Becker*, mentionne trois gravures de Caillebotte: *Le Canotier*, *Vieille femme avec chapeau* et un *Portrait de Storelli*. Ces gravures n'ont pas été retrouvées et ne sont pas citées dans les ouvrages sur la gravure française au XIXe siècle. Loys Delteil, d'autre part, in *l'Amateur d'Estampes aux XIXe et XXe siècles*, cite Caillebotte parmi les graveurs impressionnistes et indique qu'il a gravé quelques pièces, dont son propre portrait.



# L'ŒUVRE

## SCÈNES D'INTÉRIEUR

En suivant l'évolution de l'art de Caillebotte on peut y reconnaître le passage – sensible aussi chez ses amis – de la représentation du «sujet», inspiré par le spectacle de la vie contemporaine et marqué encore d'un certain caractère intellectuel, à la traduction du «motif», née de l'observation de la nature et qui est d'ordre proprement pictural.

Si à travers ces deux formes d'expression, qui correspondent chez Caillebotte à deux périodes chronologiquement distinctes, nous nous intéressons aux thèmes qui en sont les supports, nous retrouvons ici encore le parallélisme, déjà constaté sous d'autres aspects, entre son œuvre et celles des maîtres de l'Impressionnisme.

Nombre de peintures exécutées entre 1875 et 1881 appartiennent à ce type de compositions, que la forme de leur réalisme préserve de tout rapprochement avec d'autres peintures contemporaines proches par le sujet mais qui par leur caractère anecdotique relèvent de la «scène de genre».

Elles ont par contre leur place près de ces œuvres inscrites au répertoire du début de l'Impressionnisme, qui apparaissent essentiellement comme des «Portraits dans un intérieur» et dont Degas a donné un des premiers et typiques exemples avec la *Famille Bellelli*[1].

A la traduction fidèle des traits des personnages correspond la notation exacte des éléments du décor de l'appartement, qui tiennent souvent une place importante dans la composition.

Dénuées de tout caractère d'apparat ou de mise en scène, ces peintures nous montrent les personnages, toujours des parents ou des amis, non pas posant devant le peintre, mais poursuivant leurs occupations au cours desquelles ils semblent avoir été surpris. Par leur évocation de la vie sociale et familiale de l'époque, plusieurs d'entre elles apportent à l'art impressionniste un caractère bourgeois que les contemporains n'ont pas paru lui reconnaître, tout préoccupés qu'ils étaient de ne voir en ces peintres que des révoltés contre les traditions.

Dès son entrée dans le groupe, Caillebotte manifeste son intérêt pour les scènes de la vie quotidienne et il choisit pour exprimer celle-ci les mêmes sujets que ses amis.

Ainsi trouvons-nous dans son envoi à l'Exposition de 1876 quelques-uns des thèmes qu'ils ont fréquemment traités: le déjeuner, le personnage au piano, l'homme à la fenêtre.

Comme plusieurs scènes d'intérieur de ses débuts, *Le déjeuner* (nº 32) a pour cadre l'hôtel familial de la rue de Miromesnil. Dans la salle à manger, autour de la table servie, sont réunis la mère du peintre et son jeune frère René, près d'eux se tient le valet de chambre. Les figures, vues en contre-jour, sont traitées avec un grand souci d'exactitude et de vie. La lumière, tamisée par les rideaux de mousseline, vient jouer sur les cristaux de la table qui, par un effet de vue montante, occupe une grande partie de la composition.

Cette peinture trouve sa place auprès des nombreux «déjeuners» des maîtres de l'Impressionnisme. Laissant de côté les toiles célèbres telles que les *Déjeuner sur l'herbe* de Monet et Manet ou le *Déjeuner des Canotiers* de Renoir, qui sont des scènes de plein air, on peut évoquer ici les deux peintures exécutées en 1868 par Monet: *Le Dîner*, de la Fondation Buhrle[2] et le *Déjeuner*, du Musée de Francfort[3], ou encore, de la même année, *Le Déjeuner dans l'atelier* de Manet[4]. C'est Renoir aussi qui, quelques années après Caillebotte, peindra *Le petit déjeuner*, de la Fondation Barnes[5] et *La fin du déjeuner*, du Musée de Francfort[6] et malgré l'abandon progressif par les Impressionnistes des œuvres descriptives, la persistance de son intérêt pour ce thème est prouvée par l'exécution en 1898 du *Déjeuner de Berneval*[7]. En regard du *Petit déjeuner*, de Renoir, où déjà le souci du détail cède la place à celui de la traduction des figures dans la lumière, le *Déjeuner de la rue de Miromesnil* affirme son caractère réaliste. Mais nous y découvrons aussi des nouveautés de composition que ne recherchait pas encore Monet en 1868.

Le *Jeune homme au piano* (nº 30) s'inscrit également dans une importante suite de peintures inspirées par ce thème. Précédant les Impressionnistes, Fantin-Latour peint dès 1857 sa *Jeune fille au piano*, puis Bazille, Manet, Cézanne, Degas traiteront ce sujet presque simultanément entre 1866 et 1868. Une vingtaine d'années plus tard, nous le retrouvons chez Berthe Morisot et surtout chez Renoir qui le reprend en plusieurs versions. Il a encore sa place dans l'œuvre d'un peintre aussi peu bourgeois que Toulouse-Lautrec.

L'interprétation de ce thème offre quelques variantes à travers ces diverses traductions. Mais c'est dans la peinture de Caillebotte que le cadre de la pièce prend le plus d'importance. Détachant la figure du pianiste sur l'espace lumineux de la fenêtre, il montre aussi, comme dans la peinture précédente, son intérêt pour la traduction des effets de contre-jour.

*La Leçon de piano* (nº 168) peinte quelques années plus tard, présente une composition plus proche de celle adoptée par les Impressionnistes dans les œuvres citées plus haut. Centrée sur les deux femmes assises au piano elle n'embrasse qu'une vue très restreinte de l'espace intérieur et son cadrage rappelle particulièrement le tableau où Manet a représenté *Madame Manet au piano*[8].

En ces années 80 les amis du peintre lui servent fréquemment de modèles, placés le plus souvent dans son appartement du boulevard Haussmann. La plupart de ces peintures appartiennent à la suite des portraits qui, contrairement aux autres thèmes, se poursuit tout au long de son œuvre.

Deux d'entre elles doivent en être détachées car elles sont particulièrement représentatives de ces scènes d'intérieur auxquelles Caillebotte a imprimé son caractère personnel. Ce sont les deux *Intérieurs* (nºs 127, 130), qui comptent sans doute parmi les témoignages les plus originaux et les plus caractéristiques que les Impressionnistes nous aient laissés d'un certain aspect de la vie bourgeoise de leur temps. On ne saurait s'étonner de l'admiration exprimée par Huysmans lors de la présentation de ces peintures à l'exposition de 1882[9]. Le souvenir qu'il en gardait encore quelques années plus tard lui faisait citer *La femme vue de dos à la fenêtre* (nº 130) parmi les chefs-d'œuvre qu'il réunissait dans son musée imaginaire[10].

Les cafés et les brasseries ont tenu une grande place dans les milieux artistiques et littéraires de la seconde moitié du XIXe siècle. Ecrivains et peintres novateurs y tiennent leurs assises et les évoquent dans leurs écrits ou les représentent dans leurs peintures. S'inspirant de ce thème, Manet et Degas en ont donné de remarquables interprétations.

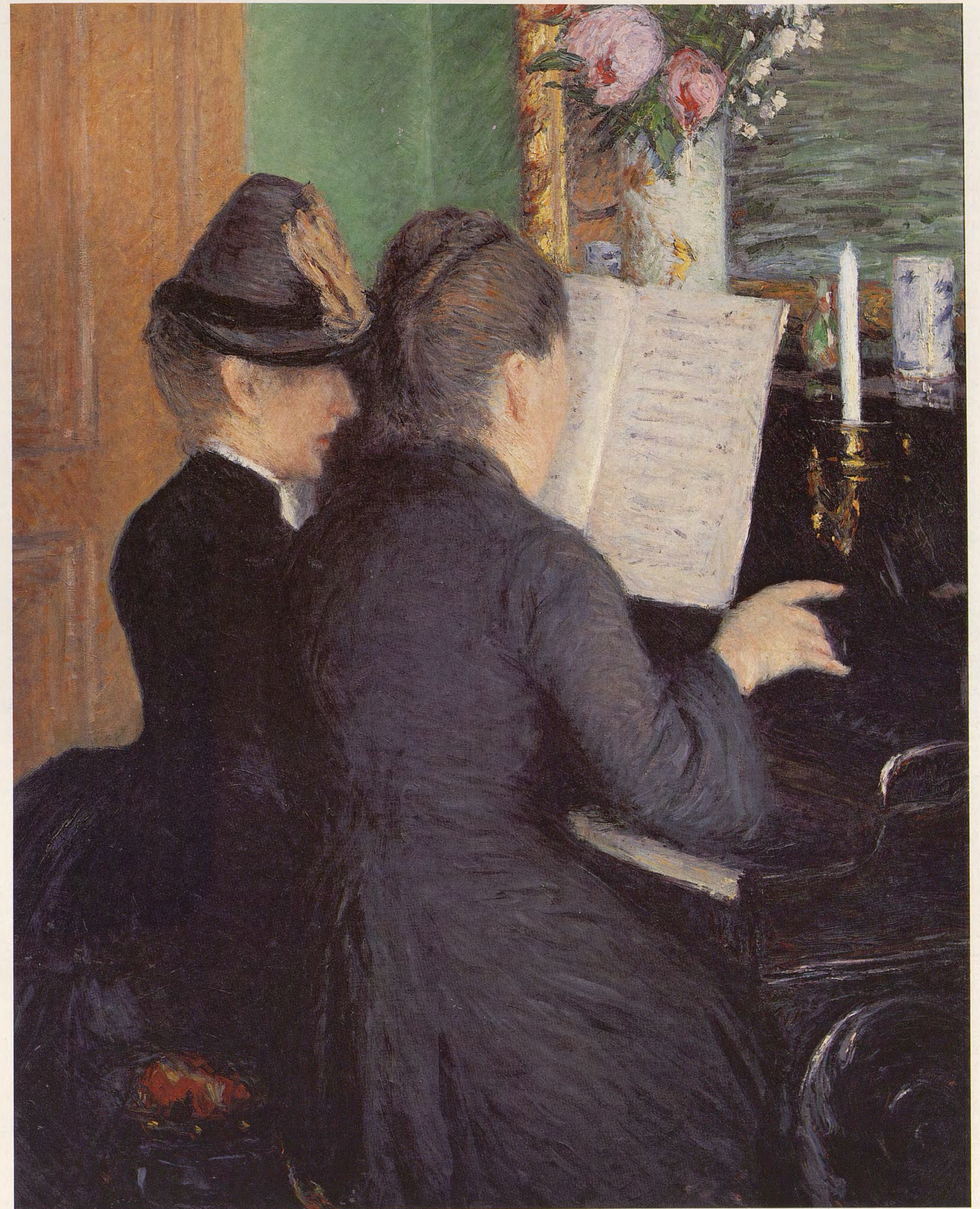
A l'époque où Caillebotte exécute ses œuvres parisiennes c'est à la Nouvelle Athènes que se retrouvent naturalistes et impressionnistes et il participe semble-t-il à ces réunions[11]. Peut-être est-ce une salle de ce fameux établissement qu'il choisit pour cadre de sa peinture de 1880 *Dans un café* (nº 134). Si Zola n'avait déjà cessé à cette époque de s'intéresser aux expositions des Impressionnistes, il aurait pu, devant cette toile, comme il l'avait fait en 1877, féliciter Caillebotte d'oser représenter «les sujets modernes grandeur nature»[12].

C'est en effet en un gros plan audacieux qu'il plante sur le devant de la scène ce personnage – un de ses amis – qui donne à cette peinture, si savamment composée, une extraordinaire intensité de vie. Concourt également à l'effet d'une scène prise sur le vif le reflet dans la glace des joueurs attablés dans une autre partie du café.

*La partie de bésigue* (nº 165), peinte en 1881, est la dernière de ces scènes d'intérieur de sa période parisienne, dans lesquelles Caillebotte a aimé réunir parents ou amis. Alors qu'à cette époque, depuis plusieurs années déjà, s'affirmait dans ses vues de Paris une évolution vers un esprit et une technique plus impressionnistes, cette composition relève encore de l'orthodoxie réaliste. Huysmans ne manqua pas d'ailleurs d'en souligner avec éloge le caractère «véridique»[13].

Par contre dans un pastel de 1876 sur ce même thème des *Joueurs de cartes* (nº 35), plus que le sujet c'est le motif, bien impressionniste, des personnages dans l'éclairage de la lampe à huile, qui retient l'attention. Degas a, le premier, dans ses recherches de représentation des visages vus à contre-jour, choisi la lampe comme source de lumière[14]. Mais on peut aussi penser ici aux deux compositions de Monet, exécutées en 1868: le *Dîner*[15] et l'*Intérieur après dîner*[16] où, comme dans le tableau de Caillebotte, la lumière de la lampe éclaire doucement les visages de face tandis qu'elle souligne les profils perdus.

1 Peint vers 1858-1860, Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume.
2 Repr. in Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974, nº 129.
3 Repr. in Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974, nº 131.
4 Pinacothèque de Munich, repr. in Wildenstein-Rouart, *Manet*, 1975, T. I, nº 135.
5 Peint vers 1879, Repr. in F. Daulte, *Renoir*, 1972, nº 303.
6 Daté 1879, Repr. in F. Daulte, *Renoir*, 1972, nº 288.
7 Repr. in Drucker, *Renoir*, 1949, pl. 108.
8 Peint vers 1868. Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume. Repr. in Wildenstein-Rouart, *Manet*, 1975, T. I, nº 131.
9 «L'Exposition des Indépendants en 1880», in *L'Art Moderne*, 1883, p. 93, cf. *infra* p. 258, repr. texte.
10 *Certains*, 1889.
11 Cf. *infra* lettre Caillebotte à Pissarro, 24 janvier 1881, p. 245, nº 22.
12 *Le sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877, cf. *infra*, repr. texte.
13 «L'Exposition des Indépendants en 1882», in *L'Art Moderne*, 1883, p. 262, cf. *infra* p. 259, repr. texte.
14 Cf. P.A. Lemoisne, *Degas*, T. I, 1946, p. 94.
15 Cf. ci-dessus note 2.
16 Coll. Mr. Mrs. Mellon, U.S.A., repr. in Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974, nº 130.



La leçon de piano (nº 168).



 Le pont de l'Europe (nº 44).

# SCÈNES DE PLEIN AIR

La liste des œuvres exposées par Caillebotte rue Le Peletier en 1877[1] permet de constater un abandon progressif des scènes d'intérieur.

Depuis plusieurs années déjà l'exemple de Monet avait entraîné les Impressionnistes – sauf Degas – vers l'étude du plein air et de l'insertion des figures dans l'atmosphère. Caillebotte suivant la voie ouverte par ses amis, va s'intéresser à ces mêmes recherches, comme en témoignent nombre de peintures exécutées pendant ses séjours à Yerres.

Ainsi le beau parc du domaine familial est-il le cadre d'une de ses plus remarquables scènes de plein air de cette période: *Portraits à la campagne* (nº 31). Le problème, nouveau pour le peintre, d'intégrer les personnages dans le paysage, d'exprimer la transparence de l'air, ne l'a pas distrait du souci de rendre la vérité des figures et des attitudes. De même s'y affirme sa prédilection pour l'effet perspectif en vue montante, souligné ici par l'alignement de ses modèles sur un axe oblique.

Cette peinture a sa place dans la série des compositions qui «reflètent le cadre de la villégiature bourgeoise» dont Monet a si bien su exprimer avec les *Femmes au jardin*[2] le charme poétique. Mais, par son caractère réaliste et la vérité des portraits, la composition de Caillebotte est proche surtout de la peinture où Bazille a situé sur la terrasse de Méric sa *Réunion de famille*[3] et l'on pourrait dire de l'œuvre de Caillebotte, comme on l'a fait pour celle de Bazille, qu'elle est un «extraordinaire document psychologique d'une classe sociale à la fin du XIXe siècle»[4]. Toutefois, exécutant cette peinture quelques années après Bazille, Caillebotte bénéficie de l'apport impressionniste qui lui permet de traduire avec plus de liberté et d'instantanéité une scène de la vie quotidienne.

Au cours des étés 1876-1878 il poursuivra ces études de plein air, associant, en de très exactes notations, le rendu fidèle des personnages pris sur le vif pendant leurs occupations ou leurs loisirs, à la traduction des effets d'éclairage. Tels nous apparaissent: *Les orangers* (nº 87), *Le peintre sous son parasol* (nº 88) ou les diverses scènes des bords de l'Yerres: *Pêcheurs* (nos 79, 89), *Baigneurs* (nos 78, 90, 92), *Canotier ramenant sa périssoire* (nº 96).

Plus souvent encore, Caillebotte choisira pour motif la rivière elle-même avec le passage des yoles et des périssoires[5]. Le thème des canotiers est alors à la mode tant chez les romanciers naturalistes, les Goncourt, Maupassant, que chez les peintres impressionnistes, et peut-être y a-t-il un souvenir des fameuses scènes de *La Grenouillère* de Monet et Renoir dans la petite peinture du *Déjeuner des canotiers* (nº 2) que l'on peut classer parmi les premiers essais picturaux de Caillebotte.

Mais c'est dans un style très personnel, marqué par son sens du rythme et de l'ordonnance de l'espace, qu'il représente ces scènes de canotage sur l'Yerres où personnages et bateaux s'intègrent parfaitement dans le beau paysage, tandis que s'inscrivent en touches fragmentées et vigoureuses les traces qu'imprime sur l'eau la frappe des pagaies (nos 94, 95).

Attiré par les effets de perspective montante, qui ne laisse apercevoir aucune partie du ciel, il s'attache à rendre cet éclairage particulier des bords de rivière où l'eau passant sous des voûtes de feuillage scintille dans un rayon de soleil qui filtre à travers les branchages.

Il est enfin des compositions qui nous montrent Caillebotte adoptant, en même temps que Manet et Renoir[6] ces mises en page insolites où les canotiers sont vus en gros plan dans une barque coupée par le cadre (nos 75, 77, 93). Dans une lettre à Monet, Caillebotte exprima d'ailleurs son admiration pour le tableau de Manet *En bateau*[7] lors de son exposition au Salon officiel de 1879.

Le spectacle des rues de Paris a été pendant plusieurs années un des thèmes privilégiés des Impressionnistes. Ils y trouvaient là tout à la fois l'occasion d'évoquer la vie de leur époque et d'appliquer leurs recherches sur la traduction du plein air.

Les premières œuvres exécutées par Monet et Renoir nous restituent fidèlement la topographie de certains sites parisiens: *Saint-Germain l'Auxerrois*, le *Pont Neuf*, le *Quai du Louvre*, le *Jardin de l'Infante*. Elles furent bientôt suivies de peintures aux notations plus rapides, plus vivantes, la traduction du mouvement et de l'atmosphère y devenant prédominante.

C'est une évolution semblable que nous pouvons suivre dans la suite des vues de Paris de Caillebotte, qui a certainement trouvé dans les versions si nombreuses qu'il a données de ce thème l'expression la plus forte de sa personnalité.



Périssoires sur l'Yerres (nº 95).



Canotier ramenant sa périssoire (nº 96).



Canotiers ramant sur l'Yerres (nº 75).

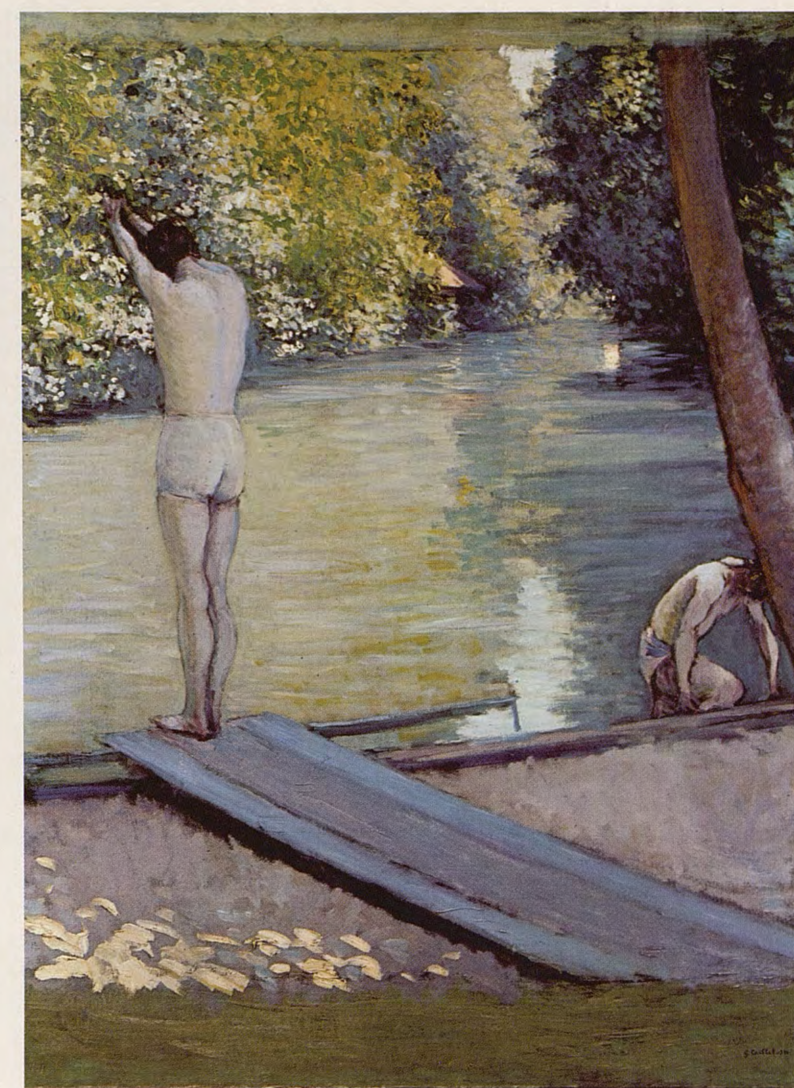


Canotier au chapeau haut de forme (nº 93).





Périssoires sur l'Yerres (nº 91).



Baigneur s'apprêtant à plonger (nº 92).

Il n'est encore qu'un nouveau venu dans le groupe impressionniste lorsqu'il participe à l'Exposition de 1877. Or, dans son envoi figurent deux importantes compositions: *Le Pont de l'Europe* et la *Rue à Paris, temps de pluie* qui apparaissent au milieu des œuvres de ses amis comme des traductions particulièrement originales de la «modernité de Paris».

La première de ces deux peintures: *Le Pont de l'Europe* (nº 44)[8] nous offre, prise sur le vif tel un instantané photographique, l'animation d'un quartier de Paris par une journée ensoleillée[9].

En choisissant l'imposante et lourde structure métallique du pont, comme élément essentiel de sa composition, Caillebotte prouve son adhésion à cette conception moderne de l'art qui, en opposition aux règles classiques de la hiérarchie des sujets, juge digne de représentation tout ce qui traduit le caractère de l'époque.

Ainsi exprime-t-il, avec ce *Pont de l'Europe* son intérêt pour le thème nouveau offert aux jeunes peintres novateurs par l'apparition encore récente du chemin de fer. Cet intérêt Manet l'avait déjà manifesté quelques années plus tôt en peignant le tableau intitulé *Le Chemin de fer*[10]. La petite fille qui regarde à travers la grille du jardin l'extérieur de la gare Saint-Lazare fait penser au personnage de Caillebotte qui contemple le même spectacle appuyé à la balustrade du pont.

Il faut aussi rappeler la belle suite des *Gares Saint-Lazare* de Monet, dont sept exemplaires figuraient à l'Exposition de 1877 auprès du *Pont de l'Europe*[11]. Mais depuis plusieurs années Monet avait déjà dépassé l'esthétique réaliste qui marque encore l'œuvre de Caillebotte et, tandis que celui-ci met l'accent sur les nouveautés constructives de l'urbanisme moderne, ce sont les vibrations lumineuses et les variations optiques causées par la vapeur des trains qui sont l'objet des études de Monet.

Au début de 1877, Caillebotte peint une nouvelle version du *Pont de l'Europe* (nº 46); elle ne représente plus qu'une section très fragmentaire du treillis métallique qui, vu en gros plan occupe toute la largeur du tableau. L'audacieuse asymétrie de la mise en page, la suppression

des plans sont significatives de la poursuite des recherches hors des voies habituelles de la composition[12]. Ce tableau, qui a figuré à l'Exposition *Japonisme*, *Japonese influence on French Art 1854-1910*, (Etats-Unis, 1975-1976), est cité dans le catalogue comme un exemple de l'influence de l'Estampe japonaise sur la peinture de Caillebotte, rapprochement inspiré par le thème du «pont» fréquent dans l'art japonais. D'autres tableaux de Caillebotte, tels: le *Boulevard vu d'en haut* (nº 143) ou le *Refuge boulevard Haussmann* (nº 141) sont, par leur composition, encore plus représentatifs de cette influence.



Frédéric Childe Hassam, *Raining day Boston*, 1885 (voir p. 73).

Si l'on en juge par les commentaires qui lui furent consacrés lors de son exposition en 1877, *La Rue de Paris, temps de pluie* (nº 52) plus encore que le *Pont de l'Europe*, présentait aux yeux des contemporains ce caractère de modernité qui, comme on l'écrivit alors, «déroute toutes les traditions». Certains critiques y virent même l'œuvre la plus saillante de l'exposition. Cette toile de très grandes dimensions, qui est entrée voici quelques années dans les collections de l'Art Institute de Chicago, représente un coin de Paris très proche du Pont de l'Europe : le carrefour formé par les rues de Moscou et de Turin. A la clarté ensoleillée de la peinture précédente succède l'atmosphère grise d'un jour de pluie. Exécutées à quelques mois de distance, ces deux œuvres témoignent d'un même intérêt pour le spectacle de la rue parisienne et l'intensité de vie des personnages y est traduite avec la même justesse d'observation. Cependant dans cette deuxième composition, la vision objective est davantage soumise à l'organisation du tableau où se trouvent appliqués avec une rigueur bien propre à l'artiste tous les nouveaux concepts de la composition revue par les Impressionnistes. Aussi Zola, saluant «le beau courage» du peintre dans son compte rendu de l'Exposition, prévoit-il qu'il «sera certainement un des plus hardis du groupe»[13]. A cette œuvre de Caillebotte on pourrait appliquer le qualificatif «étrange-exact» dont usa Huysmans pour définir l'art de Degas.

Une nette évolution vers une traduction plus impressionniste des rues de Paris apparaît dans les œuvres exécutées au cours des années suivantes.

Datant de 1878, la *Caserne de la Pépinière* (nº 113) et la *Place Saint-Augustin* (nº 112) témoignent d'une recherche d'expression d'atmosphère avec leurs fines notations de la lumière solaire, qui éclaire la première de ces compositions, ou de la brume matinale qui, dans la seconde, estompe les silhouettes des personnages dans la perspective du boulevard. En contre-partie le réalisme rigoureux des scènes précédentes s'est profondément atténué.

Ces deux compositions, particulièrement la *Place Saint-Augustin*, rappellent par leur mise en page la *Place de la Concorde* de Degas[14]. Mais alors que celui-ci garde à ses personnages – le vicomte Lepic et sa fille – toute leur individualité, peu soucieux ici de nous donner des portraits, Caillebotte ne veut que capter la vision fugitive d'un instant de la vie parisienne dans un quartier dont il sait rendre avec beaucoup de justesse le caractère urbain et la note sociale.

On sait qu'à cette époque, à la suite de la mort de sa mère, Caillebotte va quitter le quartier de la rue de Miromesnil, si évocateur des débuts de son œuvre et dont la dernière vue, celle du *Parc Monceau* (nº 111) annonce déjà sa nouvelle orientation.

En s'installant près de l'Opéra, il va se trouver au cœur de ce Paris Haussmannien dont les larges boulevards ombragés, animés par la foule qui s'y promène, offrent alors à Monet et Renoir quelques-unes de leurs plus mouvantes et vibrantes traductions de leur période parisienne.

Des fenêtres de son appartement, situé à l'angle du boulevard Haussmann et de la rue Glück, Caillebotte va pouvoir lui aussi observer les divers aspects de ce coin de Paris dont il s'inspirera pour ses peintures. Mais dans sa vision s'impose, plus encore que la vie de son quartier, le nouveau rythme architectural des hauts immeubles qui encadrent dans un rigoureux alignement les larges rues ou avenues récemment percées. On peut penser ici au regret exprimé par Degas en 1859: «on n'a jamais fait encore les monuments ou les maisons d'en bas, d'en dessous, de près, comme on les voit en passant dans les rues»[15]. C'est sans doute Caillebotte qui a répondu de la manière la plus complète et la plus originale à cette idée de Degas, choisissant cependant un point de vue différent de celui envisagé par son ami. C'est en effet vus du haut de son balcon du boulevard Haussmann ou des fenêtres de ses amis habitant ce quartier qu'il nous présente les grands boulevards, l'Opéra et ses rues avoisinantes.

La *Rue Halévy* (nº 114) en est, en 1878, un des premiers exemples, avec la variante (nº 116) peinte à la même époque. La perspective montante laisse encore apercevoir une partie du ciel, des piétons et des voitures animent la rue. Développant les curieux effets qu'il peut tirer de ce genre de compositions, Caillebotte va choisir des points de vue encore plus élevés, qui vont lui permettre d'exécuter ces compositions en vue plongeante qui comptent




Rue de Paris, temps de pluie (nº 52).



Vue prise à travers un balcon (nº 138).



Homme au balcon (nº 137).

parmi les œuvres les plus audacieuses de l'époque impressionniste. Il semble alors surplomber le motif qu'il représente: le sol monte presque au haut de la toile, il n'y a plus de ciel, plus d'immeubles, les passants ou voitures, notés en touches rapides mais très expressives sont plaqués au sol. Ainsi se présentent le *Refuge, boulevard Haussmann* (nº 141) et, non moins insolite, le *Boulevard vu d'en haut* (nº 143), ici le motif essentiel est un arbre dont le feuillage naissant, couvrant toute la composition, laisse apercevoir le boulevard avec les silhouettes des passants et un banc dont l'oblique accompagne celle du trottoir qui structure la composition. Peinte dans une fine harmonie verte et grise, cette œuvre ne laisse pas de faire penser aux estampes japonaises dont l'influence sur l'art impressionniste a été si souvent soulignée.

On pourrait aussi se demander, devant ces cadrages insolites, si Caillebotte n'a pas profité du renouvellement de la vision apporté par l'invention, alors récente, de la technique photographique. Les Impressionnistes ont été, on le sait, très attentifs aux nouvelles représentations spatiales qu'ils découvraient avec les vues aériennes de Nadar ou les vues stéréoscopiques des pionniers de la photographie.

Degas, qui fut «un ardent praticien de l'objectif»[16] utilisa même, comme Manet et Cézanne, des documents photographiques pour la composition de certaines de ses peintures.

Nous n'avons aucun exemple de l'emploi d'un tel procédé par Caillebotte, qui ne paraît pas d'ailleurs avoir été un adepte du nouvel art. Peut-être une peinture comme la *Vue de Paris sous la neige* (nº 314) offre-t-elle par son aspect panoramique, rare chez Caillebotte, une relation avec les vues prises de ballon par Nadar vers 1850 et qui étaient alors largement diffusées par la gravure. Par contre, on doit en convenir, comme cela a été pertinemment souligné dans un ouvrage récent[17]) certaines de ses peintures, tel le *Boulevard vu d'en haut* (nº 143) restent sans équivalent à cette époque et il faudra attendre le début du XXᵉ siècle pour trouver en photographie un exemple d'aussi extraordinaire prise de vue.





Un balcon boulevard Haussmann (nº 136).



La rue Halevy vue du sixième étage (nº 116).

Notant les rapports entre les écrits de Duranty et les peintures de Caillebotte, nous avons mentionné le rôle que tous deux réservent à la fenêtre comme élément de communication entre l'homme et le monde extérieur.

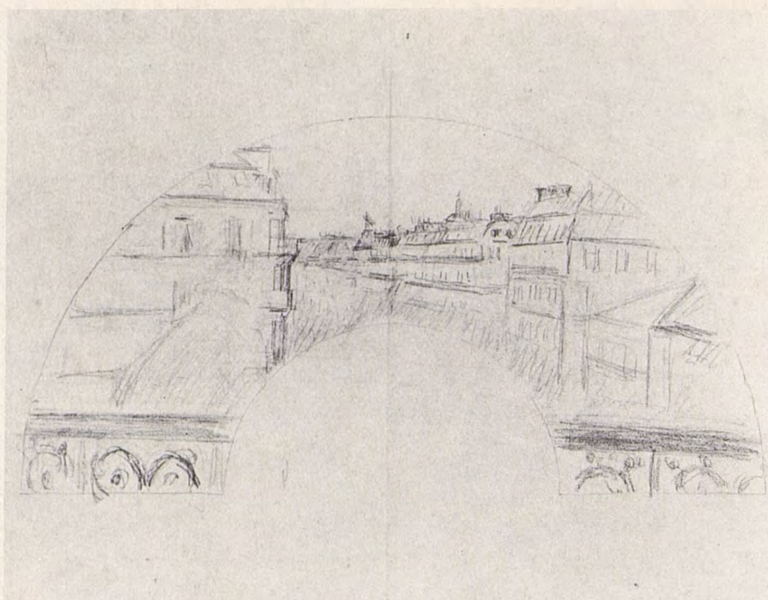
Le *Jeune homme à la fenêtre*, rue de Miromesnil (nº 26) montre Caillebotte déjà attentif, en 1875, à ce mode de présentation des rues de Paris. Entre 1878 et 1880 il reprendra fréquemment ce thème et le développera en des compositions où s'exprime son intérêt croissant pour la traduction du plein air. Les personnages ne sont plus représentés à l'intérieur de leur appartement, ils s'avancent sur le seuil de la fenêtre, leurs silhouettes se détachent en contre-jour sur le panorama urbain.

L'*Homme au balcon, boulevard Haussmann* (nº 139) est sans nul doute une des œuvres les plus remarquables de cette série. Sa comparaison avec la peinture de 1875 permet d'apprécier le chemin parcouru par Caillebotte en quelques années. Il a fait siennes les découvertes des Impressionnistes, mais il apporte dans la traduction de thèmes qui leur sont communs une note très personnelle. Ainsi en est-il de l'importance donnée à la représentation du balcon. L'arabesque de ses volutes en fonte apparaît dans plusieurs autres de ses peintures (nᵒˢ 128-130, 140) pour en devenir dans l'une d'elles (nº 138) le motif exclusif: le fragment de balcon emplit tout l'espace de la composition et laisse seulement entrevoir, en vue plongeante, la rue ensoleillée.

De caractère moins insolite, le *Boulevard des Italiens* (nº 135) est à rapprocher tant pour sa composition que pour sa technique, du *Boulevard des Capucines* de Monet[18]. On remarquera aussi dans cette peinture de Monet la présence, à l'extrême droite du tableau, des deux personnages qui, du balcon d'un premier étage, regardent le boulevard. Ce motif, ici très accessoire, se retrouve largement développé par Caillebotte, qui peut-être s'en est inspiré dans les deux vues du *Boulevard Haussmann* (nᵒˢ 136, 137). Le balcon lui-même, déjà présent dans les œuvres précédemment citées, joue ici un nouveau rôle. Il devient un élément essentiel d'une expression architecturale, sa ligne oblique soulignant avec force le long alignement des immeubles du boulevard.

Du haut de ce balcon, des personnages – amis du peintre – contemplent le spectacle extérieur. Bien intégrés au paysage urbain, ils concourent à donner la note sociale de «ces façades pleines de distinction... attestation d'une extraordinaire ascension», telles qu'elles apparaissent à un des héros d'Henry James dans une page de son roman *The Ambassadors*, qui pourrait bien lui avoir été inspirée par les peintures de Caillebotte[19].

A sa période parisienne appartiennent encore les *Vues de toits*, le plus souvent couverts de neige, peintes pour la plupart vers 1878, avant son installation boulevard Haussmann. Deux de ces compositions figurèrent à l'Exposition Impressionniste de 1879[20]. L'une d'elles (nº 107) est entrée dans les collections de l'Etat au moment du legs de la collection Caillebotte. Choisissant sans doute



Projet d'éventail, vue du boulevard Haussmann prise d'un balcon (voir p. 244, lettre nº 7).

pour la première fois une prise de vue plongeante, le peintre nous montre les toits de Paris dans le curieux complexe architectural de leur environnement. Ce sont ces compositions qu'un des écrivains naturalistes, Rosny jeune, a évoqué dans un de ses romans[21], soulignant ainsi leur originalité: «Une lumière douce filtrait des fenêtres par les rideaux en soie cerise, mais ces rideaux étaient si légers qu'on apercevait, au travers, l'immense paysage de toits qui semblaient peints par Caillebotte.»

Ces toits de Paris ont peu inspiré les Impressionnistes. Seule une peinture de Cézanne, datant de la même époque, et bien que prise d'un point de vue moins élevé, offre une certaine analogie de composition avec celles de Caillebotte.

Plus exceptionnelles encore dans ce répertoire impressionniste sont ses vues de toits sous la neige, dont il nous a donné des versions diverses. Certes la neige a inspiré de nombreuses peintures à Monet, Pissarro et Sisley, mais c'est seulement devant les paysages de la banlieue parisienne ou de la campagne de l'Ile-de-France qu'ils sont allés en étudier les subtiles modulations.

Lorsque vers la fin de sa vie, passant l'hiver à Paris, Pissarro peint *Le Louvre, matin, effet de neige*[22] il en retient surtout les motifs d'un paysage: la Seine et les arbres, sans rapport avec les vues citadines aux toits enneigés de Caillebotte.

Celui-ci, après la série des toits vus en gros plan, de 1878, peindra en 1885, en des compositions plus spatiales, *Paris sous la neige* (nº 314) et pour sa dernière traduction, en 1888, il choisira *le Boulevard Haussmann* (nº 332, 333) qui lui avait inspiré ses premières vues du quartier de l'Opéra.

1 Cf. *infra* p. 249, liste des œuvres exposées.

2 Peint en 1867. Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume.

3 Peint en 1867. Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume.

4 Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, 1932.

5 Sept de ces peintures, représentant canotiers et périssoires sur l'Yerres, figuraient à l'Exposition impressionniste de 1879. Cf. *infra*, p. 249 liste des œuvres exposées.

6 Manet: *En bateau*, peint en 1874, Métropolitan Museum New-York; *Argenteuil*, peint en 1874, Musée des Beaux-Arts, Tournai; Renoir: *La barque à Argenteuil*, peint en 1877, coll. part., New York, repr. in Charles Terrasse, *50 portraits de Renoir*, 1941, p. 12.

7 Cf. *infra*, lettre nº 19, p. 245.

8 Une importante étude sur ce tableau, sérieusement documentée et illustrée de nombreuses reproductions, a été publiée par J. Kirk T. Varnedoe: «Caillebotte's Pont de l'Europe: a new slant», in *Art International, The Lugano Review*, 20 avril 1974, p. 28-29, 41, 58-59, repr. couleur p. 39. Cf. aussi du même auteur: «Gustave Caillebotte in context», in *Arts Magazine*, mai 1976, p. 94-99.

9 Selon les souvenirs de sa famille, Caillebotte avait fait aménager un autobus tout vitré afin de pouvoir peindre sur le vif, par tous les temps, les études préparatoires en vue de son tableau.

10 Peint en 1873, coll. Have Meyer, New York, repr. in Wildenstein-Rouart, *Manet*, 1975, T. I, nº 207.

11 Sur les 7 vues de la Gare Saint-Lazare exposées, 3 furent acquises par Caillebotte et firent ensuite partie de son legs à l'Etat. Une seule fut acceptée par l'Administration des Beaux-Arts.

12 Cf. ci-dessus note 8, réf. bibliographique.

13 *Le Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877; repr. in A. Ehrard, *Emile Zola, Mon Salon, Manet, écrits sur l'art*, 1970, p. 283. Cf. *infra*, p. 255, repr. texte.

14 Peint vers 1875. Repr. in P.A. Lemoisne, *Degas*, T. I, 1946, repr. nº 368 – Tableau disparu au cours de la dernière guerre.

15 P. A. Lemoisne, «Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes», in *Gazette des Beaux-Arts*, août 1921, p. 227.

16 Yvan Christ, *L'Age d'or de la photographie*, 1965, p. 129.

17 Cf. Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, 1968, p. 133 et 275, note 47. Dans cet ouvrage, l'auteur consacre une très intéressante étude aux rapports entre la peinture de Caillebotte et la photographie. Le rapprochement entre le *Refuge, boulevard Haussmann* (fig. 115) et une photographie d'H. Jouvin: *La Place des Victoires* (fig. 116) n'apparaît pas cependant probant et malgré quelques analogies de détails, rend plutôt sensibles les particularités de style et de composition propres à Caillebotte. Par contre un détail de la photographie du *Pont-Neuf* (fig. 114) offre bien des analogies avec la vision du peintre.

18 Peint en 1873, Musée Pouchkine, Moscou. Sa variante, Musée de Kansas-City, exécutée à la même date, donne plus d'importance au groupe des hommes au balcon. Repr. in Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974, nºs 292, 293.

19 H. James, *The Ambassadors*, 1903. Trad. française par G. Belmont, Paris, 1950, p. 94-96.

20 Cf. *infra*, p. 249, liste des œuvres exposées.

21 H. Rosny jeune, *La Métisse amoureuse*, Paris, 1927, p. 111.

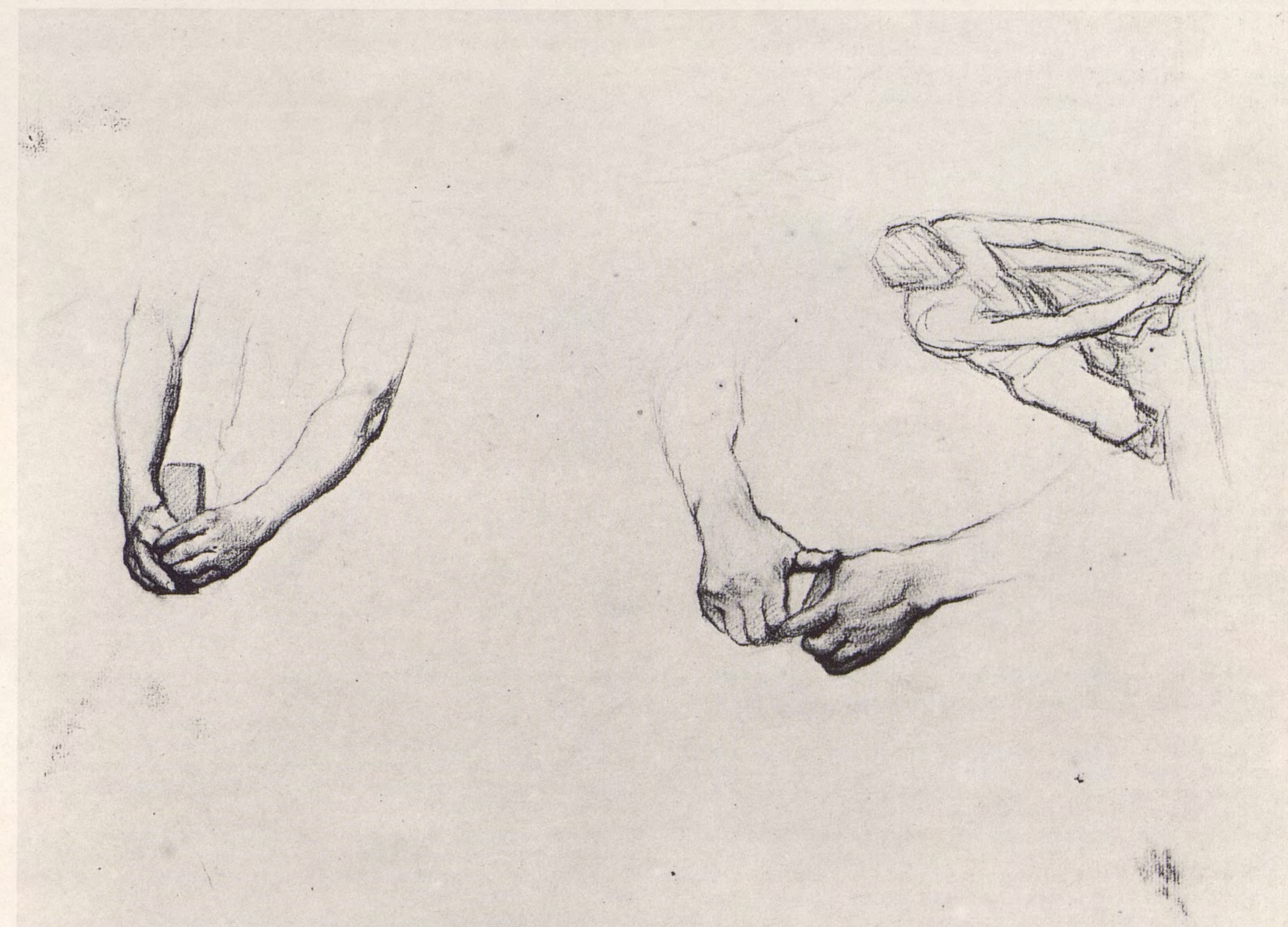
22 Peint en 1902, Tate Gallery, Londres, repr. in L. R. Pissarro et L. Venturi, *Pissarro*, 1939, nº 1215.



# SCÈNES DE LA VIE OUVRIÈRE

On sait que Manet avait proposé pour la décoration de l'Hôtel de Ville de Paris[1] une série de compositions ayant pour thème «le ventre de Paris» où, selon ses propres termes, il aurait représenté Paris-Halles, Paris-Chemin de fer, Paris-Ponts, Paris-Souterrains... C'était ce même désir d'exprimer les diverses activités de la vie professionnelle de son temps qui avait conduit Zola à étudier, en vue de ses romans, les milieux des Halles *(Le Ventre de Paris)*, des mineurs *(Germinal)* ou encore lui faisait solliciter l'autorisation de voyager sur une locomotive pour évoquer la vie des cheminots *(La Bête humaine)*.

Huysmans de son côté[2] demandant aux peintres de représenter la vie moderne, leur rappelait la voie ouverte par l'Allemand Menzel[3] et leur suggérait d'exprimer l'imposante grandeur des villes ouvrières: «quel paysagiste rendra la terrifiante et grandiose solennité des hauts



Etudes pour les raboteurs de parquet (nº 278).

fourneaux flamboyant dans la nuit, des gigantesques cheminées couronnées à leur sommet de feux pâles?... Tout le travail de l'homme tâchant dans les manufactures, dans les fabriques, toute cette fièvre moderne qui présente l'activité de l'industrie, toute la magnificence des machines, cela est encore à peindre.»

Ne serait-ce pas ces lignes de Huysmans qui auraient suscité chez Caillebotte le dessein de représenter une grande manufacture en pleine activité, que nous trouvons mentionné dans un article d'une revue anglaise, à l'époque du legs?[4] Caillebotte, nous dit son auteur, «aurait aimé en quelque sorte portraicturer avec ses pinceaux l'histoire de l'industrie moderne»[5].

Ce projet, pas plus que celui de Manet, ne fut suivi de réalisation[6]. Mais deux de ses peintures les *Raboteurs de parquet* et les *Peintres en bâtiment*, si elles n'évoquent pas l'activité industrielle de cette fin du XIX$^{e}$ siècle, témoignent du moins de son intérêt pour les scènes de la vie ouvrière, dont ces deux compositions nous donnent d'ailleurs deux visions bien différentes.

Les *Raboteurs de parquet* (n° 28) font partie des premières œuvres exécutées par Caillebotte en 1875, au moment de son entrée dans le groupe impressionniste. A l'exemple de Degas, dont on peut aussi déceler l'influence dans le mode de mise en page, il s'attache à traduire les caractères essentiels d'un métier par l'observation des gestes professionnels, étude qu'il poursuivra dans une autre composition de quelques mois postérieure (n° 29).

Ces raboteurs aux torses nus sont aussi pour lui l'occasion de transposer dans une scène de la vie quotidienne, jugée bien vulgaire par les contemporains, ces études de nus dont peu de temps auparavant l'atelier Bonnat lui offrait encore les modèles. Si restreinte que soit dans cette vue en perspective montante, la place réservée à la fenêtre d'où viennent les effets d'éclairage savamment contrastés, le peintre n'a pas manqué de laisser apercevoir à travers les volutes du balcon les immeubles de la rue de Miromesnil.

Les *Peintres en bâtiment* (n° 48) seront les modèles choisis par Caillebotte pour sa nouvelle traduction d'une scène de la vie ouvrière. Ce choix est sans nul doute dicté par l'intérêt qui le porte alors vers l'interprétation des scènes de plein air et il peut ainsi associer le thème du travail professionnel à celui des rues de Paris.

Exécuté la même année, probablement dans le même quartier, que le *Temps de pluie* et peu après le *Pont de l'Europe*, les trois peintures firent partie de son envoi à l'Exposition de 1877. Les *Peintres en bâtiment* étaient peut-être aussi destinés, dans l'esprit de Caillebotte, à montrer l'autre visage de la rue parisienne, face à l'aspect bourgeois des deux grandes compositions. Ainsi semble répondre aux deux couples fort élégants qui s'imposent au premier plan de celles-ci, le groupe des trois hommes en blouses blanches de travail avec leurs échelles et pots de peinture qui occupent eux aussi le premier plan de la scène.

Cette peinture, prise sur le vif, garde encore un caractère réaliste. Ce n'est déjà plus cependant celui des *Raboteurs de parquet*. Plus que le rendu exact du geste professionnel, c'est l'esprit même de la scène qui est mis en valeur en des notations très justes mais déjà plus libres.

1 Lettre au Préfet de la Seine, publiée par E. Bazin, *Manet*, 1884, p. 142.

2 J. K. Huysmans, «L'Exposition impressionniste de 1880», in *L'Art Moderne*, 1883.

3 A. Menzel (1845-1905) qui séjourna et exposa à Paris, au Salon officiel, exécuta entre 1850 et 1860 diverses scènes de la vie ouvrière. Une de ses œuvres les plus connues est un *Intérieur d'usine*, peinture de grande dimension et d'une facture académique. P. A. Lemoisne (*Degas et son œuvre*, 1946) a noté l'influence qu'a pu avoir Menzel sur Degas, tant pour le goût des scènes de la vie courante que pour les découpages et mises en page des compositions. Il convient aussi de rappeler le rapprochement fait par A. de Lostalot (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1878) à propos de l'envoi du peintre allemand à l'Exposition universelle: «Je recommande, en passant, à nos jeunes impressionnistes, la perspective plongeante et oblique de l'aquarelle de M. Menzel. Il y a là de quoi faire rêver M. Caillebotte l'auteur fantasque, mais non sans mérite, des étranges parqueteurs et des bizarres pianistes que l'on a vus aux Expositions de la rue Le Peletier.»

4 J. Bernac, «The Caillebotte bequest to the Luxembourg», in *The Art Journal*, oct. 1895, p. 310. Cette importante étude sur la collection Caillebotte réserve une large place à l'œuvre du peintre. Maintes précisions données par l'auteur proviennent vraisemblablement de souvenirs évoqués par Martial Caillebotte, cf. *supra*, note 69, p. 21.

5 Les peintures inspirées par ce thème sont assez rares pour que soit mentionnée ici, bien que n'appartenant pas à l'Impressionnisme, une gouache de Vuillard qui lui fut commandée par Natanson, vers 1915, et qui représente un *Intérieur d'usine*.

6 Manet ne reçut pas de réponse à sa lettre citée ci-dessus et la décoration de l'Hôtel de Ville fut confiée à Puvis de Chavannes.






Les raboteurs de parquet (n° 28).

# PORTRAITS

Durant la période qui va de 1875 à 1883 environ, les figures vues isolément alternent dans l'œuvre de Caillebotte avec les figures groupées dans les scènes que nous avons déjà mentionnées.

Cette période, qui correspond assez exactement à celle de sa participation aux expositions impressionnistes, est aussi celle où s'exprime le mieux sa veine réaliste. Devenant plus rares pendant les années passées à Gennevilliers, les portraits relèveront d'une conception nouvelle.

Comme il en est pour les scènes d'intérieur, les portraits isolés sont le plus souvent associés à la représentation de l'appartement du peintre, d'abord rue de Miromesnil, puis boulevard Haussmann. Quelques-uns aussi ont été exécutés à Yerres. Les éléments mobiliers, selon qu'ils y tiennent plus ou moins de place, participent à l'expression de la situation sociale des modèles; ils n'apparaissent pas en effet dans ces œuvres comme une toile de fond, ou de simples accessoires d'accompagnement à la manière de la peinture académique du temps, ils sont le complément de la personnalité du personnage, représenté dans le cadre où il vit et le plus souvent à ses occupations.

Exécutés en 1877, le *Portrait de la mère du peintre* (nº 53) et celui de *Madame Hagen* (nº 55) permettraient à eux seuls de reconnaître en Caillebotte un excellent peintre de figures. Soumettant l'indication très juste, mais non minutieuse, des détails à l'organisation du tableau et à sa vision personnelle, il concentre l'intérêt sur le personnage lui-même et met particulièrement en valeur par le jeu de l'éclairage le délicat modelé du visage et des mains.

Ces mêmes qualités se retrouvent dans le portrait de *Madame Charles Caillebotte* (nº 85) peint l'année suivante pendant un séjour d'été à Yerres. On pourrait également citer de la même époque le portrait assez cruel de *Mademoiselle Boissière* (nº 68) qui prouve que, comme Degas, Caillebotte ne cherchait guère à flatter ses modèles, ne souhaitant que l'expressive ressemblance. Dans cette traduction de sa perception objective, il n'épargne pas davantage sa jeune cousine *Zoé Caillebotte* (nºs 69, 72).

Plusieurs de ces peintures figuraient dans la suite de huit portraits qui firent partie de l'important envoi de Caillebotte à la 4e Exposition des Impressionnistes [1]. Elles relèvent pour la plupart de ce type de compositions qui, comme le demandaient Duranty et Huysmans, portent témoignage sur leur temps en montrant les personnages dans le cadre exact de leur existence.

Dans ce même envoi à l'Exposition de 1877, d'autres portraits annonçaient cependant un certain détachement de Caillebotte pour ce mode de présentation. Dans une mise en page simplifiée, il ne garde souvent de l'appartement que le fond de boiserie, sur lequel se détachent les modèles, vus à mi-corps, bien installés dans des fauteuils ou sur des divans, qui suffisent à évoquer le style mobilier de l'époque.



Portrait de Paul Hugot (nº 81).



Intérieur, femme lisant (nº 127).

C'est ainsi que Caillebotte nous présente ses amis *Richard Gallo* (nº 82), *Jules Richemond* (nº 117), *Jules Froyez* (nº 169). Leurs attitudes n'offrent guère de variantes et, contrairement aux peintures antérieures, hors de toute occupation, ils semblent poser pour le peintre. On peut penser, en les regardant, à la remarque de Georges Rivière, à propos des portraits familiaux exécutés par Degas entre 1865 et 1880 qui évoquent «l'époque la mieux délimitée de la Société française au XIXe siècle: celle du triomphe de la bourgeoisie. Les personnages, ajoute-t-il, ont cette attitude compassée qui était alors une marque de bon ton» [2].

La *Femme assise sur un sofa* (nº 185) aussi bien que *Jules Dubois* (nº 292), un ami du Cercle nautique de Gennevilliers, portraiturés quelques années plus tard, apparaissent encore comme de parfaites illustrations de ce jugement.

Représentatifs d'un type de société, ces portraits n'en sont pas moins expressifs de la personnalité des modèles et on ne saurait faire à Caillebotte le reproche parfois adressé aux Impressionnistes de se désintéresser de la ressemblance et du caractère psychologique.

Ses dons de portraitistes nous paraissent particulièrement sensibles dans ses deux derniers *Auto-portraits* (nos 366, 411). La présentation dépouillée, sur fond nu, à la manière des photographies de Nadar, fait ressortir l'intensité d'expression de ce visage au regard direct et profond. L'acuité d'observation du peintre devant sa propre image fait apparaître dans son dernier portrait, exécuté vers la fin de sa vie, l'altération des traits du visage, qui semble déjà marqué par la maladie.

D'un caractère bien différent, un premier auto-portrait avait été exécuté par Caillebotte une dizaine d'années plus tôt, à l'époque de son installation boulevard Haussmann. Dans cette peinture, selon le mode de composition qu'il pratiquait alors, il s'est représenté dans son atelier. Accroché au mur, le *Moulin de la Galette* de Renoir, nous rappelle que, comme Degas, Caillebotte a aimé introduire dans ses mises en page ce motif du tableau coupé par le cadre qui contribue à donner aux scènes d'intérieur cette impression recherchée de prise de vue sur le vif.

Un autre motif, qui est plus exactement un thème en raison de son importance dans la première partie de l'œuvre de Caillebotte, se trouve aussi associé aux portraits isolés, comme il l'est aux scènes à plusieurs personnages, c'est celui de la fenêtre que le peintre utilise pour d'intéressants effets de contre-jour. Dans cette même pièce du boulevard Haussmann où il situe la même année ses deux *Intérieurs*, qui figurèrent à l'Exposition de 1880, nous voyons se détacher sur la fenêtre aux rideaux de dentelle, donnant sur la rue Scribe, les visages de deux de ses amis (nos 128, 129).

A cette époque, qui est marquée par ses plus originales recherches de cadrage, appartient également le *Portrait de femme* (no 83) du Musée de Montpellier, qui témoigne dans son audacieuse imbrication des plans d'un total mépris des normes de la traduction spatiale.

Le *Portrait d'Henri Cordier* (no 235) sera une nouvelle et dernière occasion pour Caillebotte de représenter son modèle dans un cadre évocateur de sa personnalité et de sa profession. Il y a sans nul doute dans cette peinture un souvenir du fameux *Portrait de Duranty*, peint par Degas en 1879, qui, après l'*Emile Zola* de Manet, mais avec plus d'audace, bouleversait la conception traditionnelle du portrait. Plus proche encore de la composition de Degas est celle choisie par Caillebotte pour l'*Homme écrivant* (no 291) où le personnage est vu de face au milieu de ses livres derrière son bureau, composition que Cézanne à son tour reprendra en 1895 pour le portrait de *Gustave Geffroy*.

L'*Homme au Gil Blas* (no 133) présenté sous les ombrages d'un jardin public – peut-être le Parc Monceau – est un des très beaux portraits peints par Caillebotte vers 1880. On y trouve cette intensité de vie et de présence, cette impression d'une attitude saisie sur le vif, qui sont si caractéristiques de l'esprit de la «Nouvelle peinture» face aux conventions du «portrait artistique» encore pratiquées par les peintres académiques.

Son installation au Petit Gennevilliers va bientôt entraîner Caillebotte vers la traduction presque exclusive du paysage. Il en est de même alors pour Monet, Pissarro et Sisley, tandis que chez Renoir l'intérêt pour les figures restera dominant tout au long de son œuvre, le paysage n'étant le plus souvent pour lui que le cadre où il peut réunir et faire vivre ses personnages.

C'est encore de cette période d'une dizaine d'années passées à Gennevilliers (1882-1894) que Caillebotte a peint les deux *Auto-portraits*, que nous avons déjà mentionnés plus haut, dont on peut rapprocher, pour le mode de présentation, le portrait de *Pierre Rabot*, en buste (no 410).

La comparaison de ces peintures avec les autres portraits qui leur sont contemporains, permet de saisir l'influence plus forte qu'eurent alors sur Caillebotte les concepts impressionnistes de la représentation de la figure en plein air. Ainsi le portrait de *Madame Renoir* (no 336) et celui de la *Jeune femme lisant* (no 337) nous montrent-ils bien ce renouvellement de la vision du peintre. Pour rendre les effets de l'atmosphère, il use d'une technique beaucoup plus libre où les taches de lumière sur le personnage s'inscrivent en touches vives et mouvementées, l'ensemble de la peinture offrant un caractère d'esquisse qui garde la vivacité de l'impression.

Mais le problème de l'intégration de la figure dans un paysage ne sera jamais pour Caillebotte une cause de dépersonnalisation de ses modèles, et il faut peut-être placer parmi ses meilleures réussites deux compositions représentant des sites proches de sa maison du Petit Gennevilliers. L'une nous montre son ami parisien *Richard Gallo* (no 290) se promenant le long de la Seine sur la rive de Gennevilliers. Dans l'autre c'est son ami du Cercle nautique *Eugène Lamy* (no 369) qui se détache en gros plan sur une vue du pont d'Argenteuil. Alliant la justesse de sa vision à la qualité technique de sa traduction, le peintre atteint ici à une parfaite harmonisation des éléments humains et naturels du tableau.

Parmi les dernières œuvres de Caillebotte, exécutées peu de mois avant sa mort, nous trouvons encore avec les deux portraits de *Blanche Lamy* dans le jardin du Petit Gennevilliers (nos 437, 438) des exemples de sa maîtrise dans la représentation des figures en plein air.



1 Cf. p. 249, liste des œuvres exposées.

2 G. Rivière, *Monsieur Degas, bourgeois de Paris*, 1938, p. 108.

# NATURES MORTES

Mises à part les quelques peintures (nos 9, 10, 13) qui appartiennent à ses débuts, les natures mortes n'apparaissent qu'assez tardivement dans l'œuvre de Caillebotte et se trouvent groupées en un très bref laps de temps qui ne dépasse guère les années 1881-1883.

L'importante suite d'une vingtaine de compositions qu'il exécute alors sur ce thème forme en quelque sorte charnière entre les peintures de sa période parisienne, inspirées par la vie de son temps, et les traductions du plein air qu'il va poursuivre tout au long des années passées à Gennevilliers.

Se détachant de ce groupe, tant par sa date – 1879 – que par son sujet, la nature morte *Verrerie et compotiers de fruits* (no 123) occupe elle-même une place particulière, à mi-chemin entre les représentations d'intérieur, si souvent choisies par Caillebotte pour évoquer son époque, et les peintures, hors de toute localisation, qui vont être pour lui l'occasion de nouvelles expressions picturales. Replaçant dans le même cadre, mais en une disposition un peu différente, quelques-uns des éléments qui figuraient déjà sur la table servie du *Déjeuner* de la rue de Miromesnil (no 32), le peintre insère sa traduction réaliste dans une mise en page libérée de toute convention et donne à l'ensemble de sa composition un caractère d'intensité véridique qui recueillera les suffrages de Huysmans lors de l'Exposition de 1880.

Le célèbre critique qui venait de reprocher aux peintres du Salon officiel de la même année d'être trop experts en l'art «d'organiser» la nature morte[1], commente largement dans son compte rendu de l'Exposition des Indépendants «l'étonnante nature morte» de Caillebotte, dont il apprécie la formule moderne en même temps que la qualité d'exécution[2].

On ne retrouvera plus dans ses œuvres ultérieures ce mode de composition qui, comme ici, définit l'espace qui entoure les objets. Si deux fois encore, avec la *Nature morte aux huitres* (no 180) et la *Nature morte au plat de langouste* (no 181) il semble s'inspirer du motif de la table servie, plus rien en effet n'indique le cadre où elle peut se situer. Ce sont d'ailleurs les dernières peintures qui, par la nature et un certain arrangement des pièces qui la composent, s'apparentent encore à un type de composition «disposée», bien qu'il soit déjà différent du schéma traditionnel.

Ce thème si classique de la nature morte sera désormais marqué dans l'œuvre de Caillebotte par le même renouvellement dont témoignent à la même époque les peintures impressionnistes, en particulier celles de Monet et de Manet.

C'est en ces années 80 que Manet, déjà gravement malade et immobilisé dans son fauteuil, a peint le plus grand nombre de ses belles et simples compositions où alternent natures mortes et bouquets de fleurs. Ne serait-ce pas d'ailleurs son exemple qui aurait entraîné Caillebotte vers des traductions analogues? L'exacte concordance des dates d'exécution de ces œuvres par les deux amis permet de le supposer.

Mais, à travers ces recherches communes aux Impressionnistes pour l'expression d'un même thème, les œuvres de Caillebotte n'en gardent pas moins quelques caractères spécifiques d'un apport personnel, tant dans le choix des motifs que dans leur mode de présentation.

Vus en gros plan, se détachant le plus souvent sur un fond neutre, hors de tout accessoire d'accompagnement, – le no 218 restant une exception – les pièces de gibier: canards sauvages, lièvres, bécasses, faisans, sont suspendus au mur, soit isolément, soit par couples.

Mais dans un autre mode de présentation qui n'est d'ailleurs pas limité aux pièces de gibier, à la seule mise en valeur du motif lui-même vient s'ajouter l'élément constructif de la table qui le supporte.

La comparaison de ces peintures avec une première nature morte de gibier *Le Canard d'Inde* (no 10) peint dès 1873 montre bien l'évolution stylistique de Caillebotte. Dans l'ancienne composition, la table de cuisine prise de face, selon la vision classique, fait partie du motif choisi et garde sa valeur propre. Maintenant elle n'est plus traitée pour elle-même et devient seulement un élément de structure du tableau. Vue en surplomb, elle n'apparaît plus qu'à l'état de plans et de lignes qui s'inscrivent de façon presque abstraite dans la composition ou la coupent (nos 236, 237).

Cette rigueur constructive, qui s'avère comme un caractère constant dans ses œuvres les plus personnelles, ne se retrouve pas dans les peintures impressionnistes de sujet analogue, tels les perdrix et faisans de Monet, de 1879[3], qui sont cependant placés sur une table en une disposition identique à celle choisie par Caillebotte.

La vue en surplomb où la table est parfois plus suggérée que représentée lorsque les bords qui la limitent se situent hors du cadre du tableau, est également reprise pour des natures mortes aux motifs divers qui ont toutefois pour points communs la juxtaposition ou la dispersion d'éléments de même nature, comme la *Nature morte aux hors-d'œuvre* (nº 209) et la *Nature morte aux gâteaux* (nº 208).

Les *fruits à l'étalage* (nº 178) sont sans doute une des plus originales natures mortes de Caillebotte. Cette composition aux multiples éléments qui ne libèrent aucune partie du tableau, contraste curieusement avec les peintures précédentes, simples, aérées, dont l'artiste a réglé la disposition. En dépit de l'impression, donnée par le cadrage et la mise en page, d'une «coupe» faite sur le réel, Caillebotte soumet ici encore la réalité à une recherche d'unité plastique rythmée par l'alternance quadrillée des masses chaudement colorées des fruits avec les lits de papier blanc. Développant sa composition en perspective montante, il peut détailler et différencier chaque catégorie de fruits, non pas avec minutie, mais par le seul jeu très sûr de la touche de couleur[4].

Les *Poulets et gibier* (nº 220) sont un autre exemple de ces motifs insolites que l'œuvre de Caillebotte vient ajouter au répertoire habituel de la nature morte.

S'inspirant encore d'un étalage attentivement observé, il sait rendre l'exacte nature des pièces exposées et les intégrer dans l'espace selon la traduction impressionniste de la lumière et des reflets. Mais il s'attache aussi à établir la rigoureuse structure de l'ensemble de la composition, axée sur les lignes horizontales et verticales des éléments de présentation, que souligne encore la disposition des volailles et des pièces de gibier. Il affirme de même le contraste des valeurs par la vive opposition de la masse claire des volailles sur l'étal au premier plan, au fond sombre sur lequel se détache le gibier.

La diversité des motifs et des compositions n'avait pas manqué de retenir l'attention de Huysmans, qui note en 1882 combien Caillebotte «contrairement à ses confrères, sait se renouveler»[5]. On peut toutefois se demander par quel curieux cheminement il rejoint avec ces «natures mortes à l'étalage» un thème qui fut largement traité par les peintres hollandais du début du XVIIe siècle, mais dont il nous donne une traduction plastique bien éloignée de ces amoncellements de victuailles qu'offraient ces peintures, tout à la fois réalistes et maniéristes[6].

Il faut encore citer ces natures mortes où *Veau au croc* (nº 221), *Tête de veau* (nº 222) *Côte de bœuf* (nº 223) semblent pris directement à l'étal d'une boucherie. Par leur sujet ces compositions appartiennent bien à ce réalisme sans concession dont Emile Zola, à propos d'œuvres de Cézanne, prenait la défense «... je ne vois pas pourquoi on ne peindrait pas des pieds de cochon comme on peint des melons et des carottes... croyez bien que les peintres analystes [opposés ici par Zola aux «artistes philosophes»] que la jeune école dont j'ai l'honneur de défendre la cause, se contente de la large réalité de la nature...»[7].

La nature morte *Melon et compotier de figues* (nº 211), peinte au cours d'un voyage de Caillebotte en Normandie, présente des rapports si étroits avec une composition de Renoir, *Melon et deux compotiers de fruits*[8], que ces deux œuvres doivent avoir été exécutées en même temps, devant le même motif, par les deux amis, peut-être à Wargemont pendant un séjour de Renoir chez les Bérard? A cette circonstance est dû sans doute le caractère purement impressionniste tant de la facture que de la mise en page de cette nature morte, un peu hors série.

Des *Pommes* disposées sur une table (nº 340) sont le motif choisi par Caillebotte pour cette dernière et tardive nature morte, exécutée en 1888. On retrouve ici le caractère simple, dépouillé de la composition si souvent constaté dans les peintures antérieures. Mais la disposition des fruits, où il y a peut-être le souvenir de certaines natures mortes de Cézanne, fait apparaître la recherche d'une nouvelle organisation plastique tandis que la vibration colorée et la traduction des reflets donnent à cette œuvre sa valeur impressionniste.

1 «Le Salon officiel de 1880», in *L'Art Moderne*, 1883, p. 166.

2 «L'Exposition des Indépendants en 1880», in *L'Art Moderne*, 1883, p. 112 – Cf. *infra* p. 258. repr. texte.

3 Repr. in D. Wildenstein, *Monet*, 1974; nos 549, *Le faisan*, 550, *Faisans et vanneaux*, 551, *Faisans, bécasses et perdrix*.

4 C'est à cette peinture que fait allusion la légende d'un dessin-charge de l'époque représentant Caillebotte en «Raboteur de parquet» (cf. reproduction *infra*, p. 254): «...il s'adonne aujourd'hui aux natures mortes... à l'usage de millionnaires. Quand il passe devant une boutique dont l'étalage lui plaît, il entre, le couvre d'or – l'étalage – et le fait porter à son hôtel pour lui servir de modèle.» Cf. aussi *infra* p. 259 le commentaire de J. K. Huysmans.

5 «L'Exposition des Indépendants en 1882», in *L'Art Moderne*, 1883, p. 262, cf. *infra* p. 259.

6 Cf. Ch. Sterling, *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1959, p. 51, repr. p. 52.

7 *Lettre d'Emile Zola à M. F. Magnard*, rédacteur du *Figaro*, publiée dans *Le Figaro* du 12 avril 1867 et repr. in *Zola, Mon Salon; Manet, Ecrits sur l'art*, éd. Garnier-Flammarion, 1970, p. 119-120.

8 Peint en 1882, coll. privée, Detroit, repr. in *L'opera completa di Renoir nel periode impressionista*, Milan, 1972, nº 553.






Fruits à l'étalage (nº 178).



Melon et compotier de figues (nº 211).



# FLEURS

De même que les natures mortes, les premières peintures de fleurs n'apparaissent dans l'œuvre de Caillebotte qu'en 1881, mais leur production se poursuivra jusqu'aux dernières années de la vie du peintre.

Ces peintures ne sont pas marquées comme les précédentes par des mises en page originales qui les différencieraient de celles exécutées par les Impressionnistes à cette époque, telles celles de Renoir et de Monet qui, après avoir à leurs débuts recherché parfois des présentations décoratives d'une certaine somptuosité, préféraient alors le plus souvent prendre pour motifs de plus modestes bouquets, la modulation des couleurs à travers les vibrations lumineuses devenant l'essentiel de leurs recherches.

Mais ce sont, surtout, des vases de fleurs peints par Manet de 1880 à 1883 que se rapprochent le plus par la simplicité de leur présentation les compositions de Caillebotte.

Placées le plus souvent au centre d'une table – pour laquelle est choisie parfois encore la vue en surplomb – roses et giroflées, dahlias et reines-marguerites s'offrent à nous sous cet aspect de petits bouquets serrés dans un vase qui est caractéristique d'un premier groupe de peintures (nºs 182, 183, 207).

Plus libres dans leur arrangement, plus variés dans leur présentation, lilas, pivoines ou roses (nºs 240, 241, 243) leur succèdent, s'intégrant mieux aussi par une facture plus libre dans l'espace qui les environne.

Cette évolution, marquée par une plus grande maîtrise de la technique impressionniste, est encore plus sensible dans certaines peintures exécutées à partir de 1887 (nºs 322-325). Usant de touches rapides, mouvementées qui zèbrent la composition et témoignent de la rapidité d'exécution, le peintre unit dans une traduction plus suggestive que formelle l'intensité ou l'harmonie colorée des fleurs à la vibration de l'air et au jeu des reflets.

La période d'exécution de ces peintures correspond à celle de son installation définitive à Gennevilliers et ses vases seront désormais garnis des fleurs de son jardin. Aussi y trouve-t-on de nouvelles variétés où dominent soleils, dahlias et surtout les chrysanthèmes, qui sont les motifs de quelques-uns de ses derniers et peut-être plus beaux bouquets (nºs 455, 456, 475).

La peinture de fleurs trouvera sa véritable dimension dans l'œuvre de Caillebotte au cours des années 1892-1893. Apparaissent alors dans la liberté et la lumière du plein air ces nombreuses compositions exécutées d'après les massifs fleuris de son jardin. Tels que nous les retrouvons aussi dans plusieurs peintures de sa propriété (nºs 442, 443), les chrysanthèmes et les dahlias se présentent en masses touffues mêlant leurs notes de couleur vive aux valeurs plus sombres des feuillages (nºs 457, 458). Ce sont aussi les roses aux espèces rares, si soigneusement sélectionnées, qui cotoient les iris bleus et jaunes dans les plates-bandes qui bordent les allées (nºs 424-426).

Caillebotte, a écrit G. Geffroy au lendemain de la mort de l'artiste, «a aimé les fleurs qui colorent et parfument l'atmosphère», il a été «le sage amateur de jardin»[1].

Comme Monet à Giverny, il vit alors retiré au milieu de ses fleurs qui forment le décor de son existence et comme lui, avant de les quitter il en a fixé le souvenir sur ses toiles[2].

Dans la serre qu'il a fait construire dans son jardin, sont enfermées les plantes les plus précieuses, parmi lesquelles ces orchidées d'une rare diversité[3] qui vont être l'objet de ses études picturales et vont imposer leurs délicates couleurs et leurs formes déchiquetées au premier plan des panneaux décoratifs exécutés par Caillebotte quelque temps seulement avant sa mort.

Ces panneaux, qui étaient destinés à orner les portes de sa salle à manger, il n'eut pas le temps de les mettre en place, les deux derniers ne furent d'ailleurs pas exécutés.

Les plantes sont présentées telles qu'elles s'offraient à sa vue dans la serre qui les abritait. Au-dessus d'elles se développe l'arcature vitrée, utilisée par le peintre dans un effet décoratif, pour réunir les panneaux deux par deux. La lumière pénètre largement, donnant éclat et vie aux plantes aux espèces rares et variées qui s'enchevêtrent les unes dans les autres. Un rythme est apporté à ces compositions par le balancement des tiges d'orchidées qui se développent jusqu'au haut de la serre.

Ce sont ces fleurs délicates et décoratives qui formeront le dernier bouquet que Caillebotte ait peint.

1 G. Geffroy, *Monet*, 1924, T. II, chap. VI.

2 Cf. *infra*, lettre de Monet, nº 40, p. 248.

3 Les orchidées étaient l'objet d'une culture privilégiée dans la région d'Argenteuil au XIXe siècle.



Vase de glaïeuls (nº 325).



Chrysanthèmes dans un vase (nº 456).



# NORMANDIE

Les bords de rivière et les sites marins ont été pour les Impressionnistes des motifs privilégiés car ils y trouvaient les meilleures conditions pour leurs études d'atmosphère et des jeux de lumière. Caillebotte, comme ses amis, en a lui aussi subi l'attrait.

Entre les vues de l'Yerres de ses premières années et celles des bords de la Seine, qui tiendront une si large place dans sa période de Gennevilliers, se situent ses peintures de Normandie, où même les paysages de l'arrière-pays ont souvent la mer pour toile de fond.

Pendant plusieurs étés, de 1880 à 1884, à l'occasion de croisières du Cercle de la Voile de Paris, auxquelles il participe avec ses propres yachts[1], Caillebotte va retrouver quelques-uns des sites qui jalonnent l'itinéraire de l'Impressionnisme dans cette région qui en fut le berceau et inspira en particulier à Boudin et à Monet de si nombreuses œuvres.

Si celui-ci a, le plus souvent, peint dans les villages et les ports de la côte cauchoise, c'est sur les bords de la côte fleurie du pays d'Auge que Caillebotte, comme Boudin, a choisi les plus fréquents motifs de ses peintures. Lors de ses séjours à Trouville, il aurait pu d'ailleurs rencontrer celui qui fut le précurseur de l'Impressionnisme. Boudin n'y poursuivait-il pas encore en effet à cette époque ses études de la vie animée des plages, commencées bien des années plus tôt et qui eurent tant de succès.

Les stations balnéaires de la Côte Normande, créées dans les premières années du Second Empire, connaissaient alors une très grande vogue, mais cette vie mondaine, dont Monet a évoqué lui aussi quelques aspects dans ses peintures de la plage de Trouville vers 1870-1871, ne semble pas avoir retenu l'attention de Caillebotte.

Nulle présence humaine ne vient animer ses compositions. Il n'a même laissé aucune représentation de la vie des ports avec leurs bateaux de plaisance ou de pêche. Seules quelques flottilles de voiliers rappellent qu'il peint à la saison des régates. Encore ces bateaux n'apparaissent-ils que dans les lointains, exprimés en de fines touches claires qui les situent avec sûreté et justesse dans la lumière de l'espace marin (nº 189) ou dans les reflets argentés qu'inscrivent sur la surface de la mer les nuages qui passent dans le ciel (nº 152).

Ce sont ces traductions des vues de mer et des paysages qui les environnent qui s'avèrent les motifs essentiels de ses études.

Délaissant les plages et leurs groupes mondains, il plante son chevalet sur les hauteurs dominant la mer et reprend ces vues en surplomb, pratiquées si souvent dans sa période parisienne et qui vont donner aussi à certaines de ses peintures de la côte normande un caractère personnel.

Il est intéressant par exemple de comparer les traductions si différentes que nous ont laissées Caillebotte et Monet du *Grand Hôtel des Roches-Noires* de Trouville (nº 192).

Dans la peinture de Monet[2] la vue est prise au pied de la façade principale de l'hôtel, dont la perspective fuyante accompagne le va-et-vient des promeneurs.

Caillebotte, par contre, ne laisse voir de cette vaste construction que la ligne des toits qui émergent de la végétation en fleurs de la falaise, inscrivant leur stable horizontalité sur l'élément mouvant de la mer qui emplit la plus large partie de la composition.

Les Villas de la corniche (nº 193) apposent sur le bleu-vert de la mer les taches de leurs briques roses et de leurs ardoises bleues. Prises elles aussi du côté de la falaise, elles sont traitées en gros plan qui fait ressortir la curieuse fantaisie de leurs constructions. Il semble que devant la nature, Caillebotte garde encore une certaine prédilection pour les traductions architecturales qui portent témoignage sur la vie et le goût de leur époque.

On retrouve aussi dans la vision oblique de l'alignement des façades, ce mode de composition si souvent observé dans son œuvre.

Caillebotte a adopté des mises en page plus traditionnelles pour représenter en de nombreuses peintures les vastes et magnifiques panoramas côtiers qu'offre cette région accidentée.

Les paysages des hauteurs de Trouville, où il revient le plus souvent, occupent les premiers plans; leurs grasses prairies, leurs champs, leur belle végétation de plein vent (nº 268) sont vigoureusement traités en touches libres et empâtées. La facture devient plus légère, plus fondue pour traduire les arrière-plans où s'aperçoit Deauville, sur l'autre rive de la Toucques; puis les collines s'estom-

pent dans les lointains jusqu'à la pointe de Bénerville (nº 274).

A Villerville du haut des vallonnements qui lui cachent la station balnéaire, le regard du peintre se porte vers le large. Devant quelques maisons de la côte (nº 269) ou dans l'échappée d'un coin de nature (nº 188) la mer apparaît dans la lumière subtile et changeante de la baie de Seine; de fins rectangles blancs ou colorés situent les voiliers qui passent, isolés ou groupés en nombre pour le départ des régates. Parfois une petite maison, accrochée au bord de la falaise, se détache en surplomb sur la mer (nº 191) rappelant les cabanes de douaniers peintes par Monet à Trouville et à Pourville en ces mêmes années.

Parmi les sites côtiers choisis par Caillebotte, il faut encore mentionner celui de Villers, dont plusieurs peintures de 1880 montrent les imposantes falaises du front de mer (nº 164), les villas de la corniche (nº 151) ou encore les hauteurs boisées (nº 150).

Dans une de ces peintures, prise de la villa ayant appartenu à Decamp[3], l'agglomération de Villers apparaît face à la mer au milieu des hauteurs environnantes (nº 149); le cadrage en surplomb a été pour Caillebotte l'occasion d'une nouvelle traduction de vue des toits dont les modulations bleutées répondent aux couleurs jaunes et roses des maisons du premier plan.

Remarquant un de ces paysages de Villers (nº 153) à l'Exposition impressionniste de 1882, Huysmans lui découvrait une certaine parenté avec les images japonaises[4].

La riche campagne du pays d'Auge a offert aussi à Caillebotte ses motifs variés: il a peint les vallonnements verdoyants qui s'étendent entre Trouville et Villerville dans lesquels alternent les bois et les vergers plantés de pommiers (nºs 159-161), les demeures rustiques aux toits de chaume au milieu de leurs jardins fleuris et de leurs belles frondaisons (nºs 196, 198).

Ce sont aussi les allées ombragées, conduisant, telle celle de la *Villa des Fleurs* (nº 197), aux somptueuses villas construites vers 1860 dans la vallée de la Toucques pour la haute société du Second Empire.

Bien que ses croisières le long des côtes de la Manche se soient encore poursuivies quelques années plus tard, les dernières peintures de cette région ont été exécutées par Caillebotte en 1884.

Au cours de ce dernier été, pendant un séjour à Etretat, il peint trois compositions qui occupent une place à part dans sa série normande.

Contrastant avec la stricte représentation du paysage pour lui-même, observée dans les œuvres précédentes, un site des environs d'Etretat sert de cadre à un pittoresque personnage que l'on retrouve dans les trois compositions.

Caillebotte revient ici à l'étude de la figure en plein air qu'il n'avait plus traitée depuis quelques années. Peut-être aussi a-t-il été intéressé par la possibilité que lui offrait son modèle d'associer à la représentation du milieu naturel où il vit, la note sociale d'un type de paysan normand[5].

Vu de dos dans une première esquisse (nº 263), puis de face dans la peinture définitive (nº 264), le *Père Magloire* apparaît en deux points différents du chemin côtier reliant Saint-Clair à Etretat. Sa lourde silhouette se détache d'abord dans la vive lumière du paysage marin, puis dans l'autre version se confond quelque peu, avec sa blouse bleue, dans la grande ombre portée qui couvre le premier plan du sol.

C'est allongé, assoupi dans un sous-bois, que Caillebotte l'a représenté une troisième fois (nº 265), en une composition qui rappelle beaucoup, par sa mise en page et l'attitude du personnage, un tableau de Cézanne, *La Sieste*, exécuté dans le Midi à la même époque[6].

Comparées aux œuvres de la période précédente, c'est-à-dire celles des années parisiennes, les peintures exécutées en Normandie ne sont sans doute pas marquées par une égale originalité de vision, n'offrent pas d'aussi insolites recherches de composition. Mais elles témoignent le plus souvent d'une spontanéité de traduction qui les relie aux études des paysagistes impressionnistes. Caillebotte use alors d'une facture plus large, plus libre pour traduire dans la clarté du plein air l'intensité des couleurs et les contrastes des zones d'ombre et de lumière. Ainsi se dessine l'évolution de l'art de Caillebotte qui va trouver de nouveaux développements avec les vues de Gennevilliers et des bords de la Seine.

1 Une note portée par Caillebotte au dos d'une toile peinte à Villers, précise qu'il est venu à Villers en 1880 avec le *Condor*.

2 Peint en 1870 – Repr. in D. Wildenstein, *Monet*, T. I, nº 155.

3 Renseignement de la famille du collectionneur, auquel Caillebotte avait donné cette peinture.

4 J. K. Huysmans, «L'Exposition des Indépendants en 1882», in *L'Art Moderne*, 1883, cf. *infra* p. 259.

5 Les précisions, cf. cat. nº 264, qui restituent au modèle sa véritable identité et situent exactement le paysage représenté, nous ont été données par M. Raymond Lindon, ancien Premier Avocat Général à la Cour de Cassation, ancien Maire d'Etretat. Il nous est très agréable de lui en exprimer ici notre vive gratitude.

6 Peint dans le Midi vers 1882-1887 – Repr. in L. Venturi, *Cézanne*, Paris, 1935, nº 391.






La villa rose, Trouville (nº 271).

# ARGENTEUIL-GENNEVILLIERS

Lorsqu'en 1882, Caillebotte s'installe au Petit Gennevilliers, la période impressionniste dite «d'Argenteuil» est déjà terminée. Les membres du groupe qui se réunirent si souvent dans ce village de l'Ile-de-France sont dispersés. Monet installé à Vétheuil depuis déjà plusieurs années, partira bientôt pour Giverny. Pour Renoir c'est l'époque de ses voyages en Italie qui vont le conduire à sa manière ingresque – détachement provisoire de l'Impressionnisme. Manet gravement malade ne quitte plus son jardin de Rueil. Sisley abandonnant ses délicates études des bords de la Seine pour celles du Loing, vient de se fixer à Moret. Cézanne enfin est de retour dans sa Provence natale.

Les peintures de Caillebotte apparaissent comme le prolongement de ce moment qui vit le plein épanouissement de l'art impressionniste. Pendant une dizaine d'années il va reprendre sans cesse les motifs si souvent représentés par ses amis, en particulier par Monet. Nous retrouvons le vieux pont routier dominé par les hauteurs d'Orgemont, la promenade boisée d'Argenteuil, la Seine et ses voiliers. Plusieurs de ces peintures ont été exécutées de son jardin d'où il avait une vue directe sur la rive d'Argenteuil.

Dès l'acquisition de cette petite propriété [1], Caillebotte en a fixé sur la toile quelques aspects: le coin du jardin près du petit hangar (nos 224, 225), la façade arrière de la maison du côté du potager (no 227), le clocher de l'église d'Argenteuil qui se silhouette dans l'axe de l'allée précise l'emplacement de la maison. On peut apprécier en se reportant aux dernières peintures (1890-1893) comment il a su transformer en un domaine magnifiquement fleuri et encadré de beaux ombrages un petit pavillon de banlieue et son modeste jardin.

Trois ans plus tard il pourra déjà peindre cette belle corbeille de rosiers qui piquent sur le feuillage verdoyant leurs touches de couleurs vives (no 312). Cette composition prend place parmi les nombreuses évocations que nous ont laissées les Impressionnistes des jardins de leurs maisons de campagne: ceux de Monet à Argenteuil, Vétheuil et Giverny, souvent animés, comme ici, par la présence d'êtres familiers, ou ceux de Bellevue et de Rueil peints par Manet à la même époque.

Une vue de son *Jardin potager* (no 226), qui fait également partie de ces premières peintures, annonce la série des vergers de la campagne de Gennevilliers où l'on retrouvera, parmi les pommiers en fleurs, les tonalités rose-mauve et vert tendre qui donnent à cette œuvre une si douce et poétique harmonie.

Du début du séjour de Caillebotte au Petit Gennevilliers datent quelques peintures exécutées à Argenteuil. On y retrouve le souvenir de certaines représentations de la *Promenade d'Argenteuil* exécutées par Monet en 1872 et 1874 [2].

Parmi ces peintures où l'étude des marronniers en fleurs (nos 248, 281) apparaît comme le motif principal, se détache la composition bien expressive du charme tranquille d'une petite place du village (no 244). Devant la buvette du ponton s'allongent sur le sol les grandes ombres bleutées des arbres. Très exceptionnellement, le peintre y a esquissé les silhouettes de quelques promeneurs.

La fine et légère atmosphère de cette peinture, contraste avec une *Vue du champ de foire* (no 247) où la masse touffue et lourde des marronniers, traités en touches épaisses, s'oppose à l'intensité bleue du ciel et à la luminosité de la route.

Caillebotte abandonnera très vite ce paysage d'Argenteuil pour les vues voisines de la campagne de Gennevilliers.

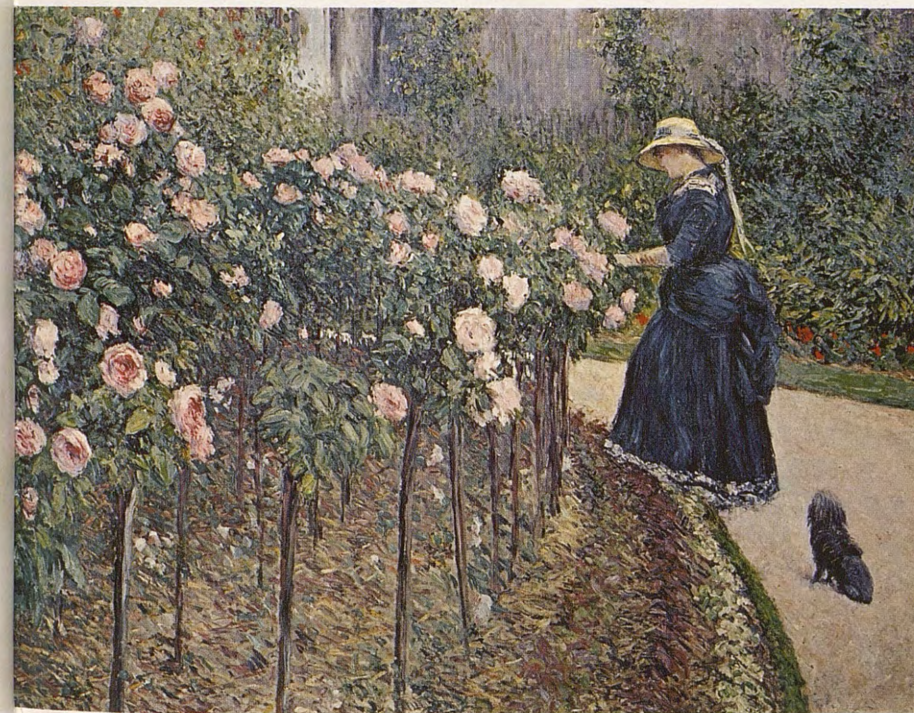
Si les sites d'Argenteuil ont été fréquemment représentés par les Impressionnistes, ceux de Gennevilliers ne semblent pas, par contre, avoir eu pour eux beaucoup d'attraits. Sans doute sa rive avec ses pavillons aux toits rouges apparaît-elle bien souvent dans leurs peintures, mais n'était-elle pas l'arrière-plan obligatoire de leurs vues de Seine?

Sans être toujours exactement localisées, ou même parfois désignées comme des sites d'Argenteuil, quelques peintures de Monet, cependant, ont été prises au Petit Gennevilliers, dans la partie qui s'étend vers Colombes avec ses champs de blé fleuris de coquelicots et ses alignements de peupliers [3]. Il a peint aussi une *Plaine de Gennevilliers en hiver* [4] qui offre une certaine analogie avec une œuvre de Caillebotte prise presque du même endroit (no 353). De même une peinture de Berthe Morisot, *Dans les blés* [5] représente aussi, prise plus près du village, la plaine de Gennevilliers.





La promenade d'Argenteuil (no 244).



Les roses, jardin du Petit Gennevilliers (no 312).

Manet, par contre, malgré les attaches de sa famille avec cette commune, où il séjournait lui-même souvent, n'a laissé aucune vue du village ou de la campagne environnante. Le paysage composé du célèbre *Déjeuner sur l'herbe*, s'il s'inspire d'études faites sur nature dans la région, n'en garde aucune évocation typique.

Il appartenait à Caillebotte, qui fit de sa maison du Petit Gennevilliers sa résidence définitive pendant de nombreuses années, de fixer les divers aspects de ces paysages qui furent totalement bouleversés dès le début du XXe siècle par le développement intensif des installations industrielles. Usant de la technique impressionniste pour en exprimer l'atmosphère et les éclairages, il garde aux éléments permanents du paysage leur exacte réalité, sachant mettre en valeur leurs aspects les plus caractéristiques.

En arrière de la digue de Gennevilliers s'étendait la vaste plaine où les prairies alternaient avec les cultures céréalières ou maraîchères. Dans une suite de peintures exécutées presque toutes en 1883 et 1884, il a donné de ces grands espaces qui lui offraient des motifs d'une extrême simplicité, de remarquables traductions chromatiques. Leurs dominantes vert, jaune, rose, violet, s'inscrivent en larges zones correspondant aux divers types de culture (no 251).

Caillebotte associe alors l'observation réaliste qui n'est jamais absente de son œuvre, à l'expression sensible, subjective, de l'impression reçue. L'acuité de sa vision n'a plus dans ce genre de paysages, à dégager le rythme particulier des formes, mais elle parvient à saisir dans les couleurs perçues à travers l'atmosphère, leurs dominantes essentielles.

Dans une perspective montante, les zones colorées s'étendent le plus souvent en légères diagonales vers l'horizon, limité par une ligne d'arbres (nos 251, 368), quelques maisons dans la verdure (nos 278, 279) ou encore par les coteaux de Colombes dont les vergers en fleurs complètent la symphonie picturale de ces compositions (no 280).

Contrastant vivement avec les compositions strictes, dépouillées, des champs de Gennevilliers, les arbres en fleurs des vergers apportent dans l'art de Caillebotte la note poétique du libre paysage impressionniste.

L'espace du tableau s'emplit de la fine vibration colorée des taches roses et blanches des arbres fruitiers et des tons vert tendre des feuillages naissants (no 295). Choisissant pour chacune de ces peintures un point de vue différent, il encadre les arbres dans de lumineux paysages qui ont pour arrière-plan la Seine et la rive d'Argenteuil (no 299). Partant des sillons des terres cultivées, les alignements de pommiers s'étagent sur les coteaux de Colombes où ils se confondent avec de nouveaux vergers en fleurs (no 253). Çà et là les toits rouges des petites maisons blanches apportent leurs notes plus vives (no 298), ou bien dans l'espace plus restreint de l'enclos du verger, l'harmonie colorée s'enrichit des tons rose-mauve du terrain (nos 300-301).

Une autre série, un peu postérieure, offre une nouvelle évocation de la plaine de Gennevilliers. Ici c'est l'alignement des peupliers le long des talus gazonnés, élevés au cours du XIXe siècle pour protéger la plaine contre les fortes crues de la Seine.

Traitées en touches larges, très empâtées, les terres labourées composent un premier plan aux étonnantes modulations roses qui contrastent avec les valeurs plus sombres des hauts peupliers (nos 341, 342).

Les peupliers apparaissent encore par groupes dans plusieurs vues de *La digue* du Petit Gennevilliers (nos 345, 372). Ils rythment de leurs hautes verticales le paysage en retrait de la Seine où s'aperçoivent les toits de tuiles des pavillons qui avoisinent celui de Caillebotte.

Dans toutes ces peintures, il apparaît plus intéressé par la traduction des caractères typiques du paysage que par celle des larges horizons. On trouve cependant quelques vues panoramiques de la campagne d'Argenteuil et de Gennevilliers.

Pris des hauteurs de Colombes (no 367), le village d'Argenteuil apparaît en second plan dans toute l'étendue de son environnement au pied des collines de Sannois et de Cormeilles. Sur ces lointains lumineux se découpe la végétation touffue du premier plan qui laisse apercevoir en contre-bas les champs cultivés du Petit Gennevilliers.

Dans une prise de vue inverse, c'est toute la plaine de Gennevilliers (no 355) qui s'inscrit dans un vaste panorama, peint des hauteurs d'Orgemont. Rien, ici, ne vient limiter la vue qui s'étend vers l'amont de la Seine, de la pointe d'Epinay au lointain horizon de la plaine industrielle de Saint-Denis. Sous un ciel nacré, la Seine déroule son ruban bleu pervenche devant les champs roses et verts de Gennevilliers, tandis que les herbes et la terre du premier plan offrent les tons vert-jaune et violacé qu'on retrouve à travers tout l'œuvre de Caillebotte. Sans doute a-t-il, à la manière impressionniste, exprimé l'espace par le jeu des couleurs, mais il trouve aussi, avec la grande courbe de la Seine et son prolongement jusqu'à l'horizon, un élément d'expression d'une certaine profondeur.

La partie droite de cette peinture se retrouve dans une autre composition, prise à peu près du même endroit (no 356), mais ici dans un cadrage en surplomb, l'espace vu en surface est exprimé par le seul moyen des couleurs.

Parmi les motifs qui marquent par leur choix ou leur traduction le non-conformisme esthétique de Caillebotte, il n'en est pas peut-être de plus insolite que celui du *Linge séchant* au bord de la Seine, sur la rive droite du Petit Gennevilliers.

Ce spectacle bien banal de la vie quotidienne de son temps lui a inspiré de curieuses compositions qui sont autant d'études des effets du linge claquant au vent.

Deux de ces compositions (nos 346, 348) ont été aussi pour lui l'occasion de donner des vues inhabituelles de ces bateaux-lavoirs si souvent représentés par les Impressionnistes dans leurs peintures des bords de la Seine.

Mais on retiendra peut-être plus particulièrement celle (no 350) où, usant d'un cadrage original, il a su saisir les formes étranges que prennent les linges soulevés et gonflés par le vent, et les traduire en une facture pleine de force, de mouvement et d'instantanéité[6].

Les peintures des vues de Seine, peu nombreuses au début de la période de Gennevilliers, vont prendre quelques années plus tard une place prépondérante dans l'œuvre de Caillebotte, tandis que les paysages terriens deviendront alors plus rares.

Dès les premières peintures exécutées en 1882, on constate qu'est déjà établi le schéma des compositions que l'on retrouvera dans la plupart des œuvres suivantes: prise de la berge du Petit Gennevilliers, la vue est orientée, selon un double cadrage constamment alterné, soit vers l'amont du fleuve, avec pour second plan la partie la plus typique du paysage d'Argenteuil, la promenade boisée, le pont routier et les hauteurs d'Orgemont (no 232), soit vers l'aval, où sur la rive, à l'extrémité de la promenade d'Argenteuil, apparaissent les dernières maisons du village (nos 231, 319).

Entre les deux rives, la Seine qui couvre la majeure partie de la composition, offre le spectacle, toujours renouvelé, des voiliers qui la sillonnent (nos 358, 359) et des bateaux et barques au mouillage (nos 256, 258).

C'est ce spectacle que Caillebotte ne se lassera pas d'observer en de nombreuses versions aux mises en page diverses. Usant de toutes les ressources du métier impressionniste, il s'attache à rendre dans la vibration de l'atmosphère les effets lumineux sur l'eau mouvante et les reflets qu'y inscrivent les coques colorées des bateaux, leurs mâts et leurs voilures.

Parfois dans le cadrage choisi n'apparaît aucun bateau. Seules les maisons d'Argenteuil mirent leurs façades blanches et leurs toits bleus ou rouges dans le fleuve qui se développe en surface montante. Une intense vibration colorée, faite de multiples petites touches fragmentées et serrées emplit tout le tableau (no 370). Ainsi nous apparaît, vue de la rive d'Argenteuil, *La maison de Caillebotte* (no 373). D'autres peintures prises de l'entrée de son jardin, dans l'encadrement des arbres (no 326) ou à travers les massifs fleuris (no 311) ne donnent qu'une vue très limitée du fleuve devant la promenade boisée et le bateau-lavoir.

*Le garage de bateaux* (no 320) est une des rares peintures qui n'ait pas été exécutée de la berge du Petit Gennevilliers. Prise du pont routier, elle offre une large vue sur le bassin d'Argenteuil et s'étend en profondeur entre les deux rives de la Seine. Sur le bleu soutenu du fleuve jouent les reflets rose-mauve de la baraque de location des bateaux, qui apparaît en gros plan dans l'encadrement du tableau. Le peintre revient ici à une mise en page qu'il a souvent pratiquée, où il accuse la disproportion d'échelle entre les plans. Cette composition présente une certaine analogie avec une vue du bassin d'Argenteuil peinte par Monet, sensiblement du même endroit, en 1874[7].

On peut également rapprocher de certaines peintures de Monet[8] une autre vue de la Seine, vers l'amont cette fois, sans doute prise en bateau: une arche du vieux pont





Le bassin d'Argenteuil (no 230).

routier y développe sa courbe imposante sous laquelle s'encadre le coteau d'Orgemont (nº 310). Ici encore le scintillement et les reflets sur l'eau s'unissent à la vibration de l'atmosphère en une facture purement impressionniste.

Dans cette suite des vues de Seine, la figure humaine n'a guère de place. Elle ne se trouve vraiment associée au paysage qu'avec la peinture où est représenté *Richard Gallo se promenant sur la rive du Petit Gennevilliers* (nº 290). Sous l'apparente simplicité de la composition, cette peinture montre Caillebotte toujours attentif au choix du cadrage qui peut le mieux lui permettre d'exprimer l'instantanéité d'une scène prise sur le vif. De même sait-il préserver la réalité de la présence et même l'individualité de son modèle tout en l'intégrant dans la belle luminosité d'un paysage aux multiples modulations colorées.

Lorsque quelques années plus tard, il place sur cette même rive du Petit Gennevilliers les deux fils d'Eugène Lamy (nº 378), son objectif n'est plus le même, l'intérêt essentiel étant donné au paysage, comme le souligne d'ailleurs la position des deux jeunes garçons qui, vus de dos, regardent les voiliers passer sur la Seine. Sans doute, comme dans la précédente peinture, les personnages sont bien campés dans l'espace vibrant et coloré d'un paysage d'été; ils ne sont plus cependant qu'un élément d'une composition dont l'organisation a été étudiée en vue de sa destination décorative.

L'idée de cette présentation de deux personnages dans une vue des bords de Seine, réapparaît, sous une forme nouvelle, dans deux peintures d'une plus libre facture et qui offrent peu de variantes entre elles (nºs 448, 449). Elles ont été exécutées par Caillebotte pendant l'hiver qui précéda sa mort.

A partir de 1890, son intérêt se porte surtout vers le spectacle nautique du bassin d'Argenteuil. On ne saurait oublier que la présence du Cercle de la Voile, de Paris fut très probablement la raison principale du choix par Caillebotte de sa résidence du Petit Gennevilliers. Si, ainsi que nous venons de le voir, il a, comme ses amis, trouvé sur les bords de la Seine tant de motifs pour l'étude des jeux subtils de la lumière et des couleurs, plus qu'eux sans doute, il s'est attaché à donner des bateaux eux-mêmes, de leur silhouette en course, des formes de leurs voiles gonflées par le vent, la traduction exacte que lui permettait sa parfaite connaissance technique de ces bateaux de plaisance qu'il barrait lui-même et dont il traçait les plans.

Nous le voyons au cours de ces dernières années changer ses prises de vues. Abandonnant la berge du Petit Gennevilliers, il s'avance vers l'aval de la Seine, pour trouver à la hauteur de l'île Marande, dont on voit plusieurs fois la pointe à la gauche des compositions, le large plan d'eau où se réunissent les bateaux (nº 381).

En même temps ses mises en page se renouvellent. La rive d'Argenteuil apparaît plus lointaine, la ligne d'horizon s'abaisse et dans l'espace lumineux s'inscrit alors


Les dahlias, jardin du Petit Gennevilliers (nº 443).

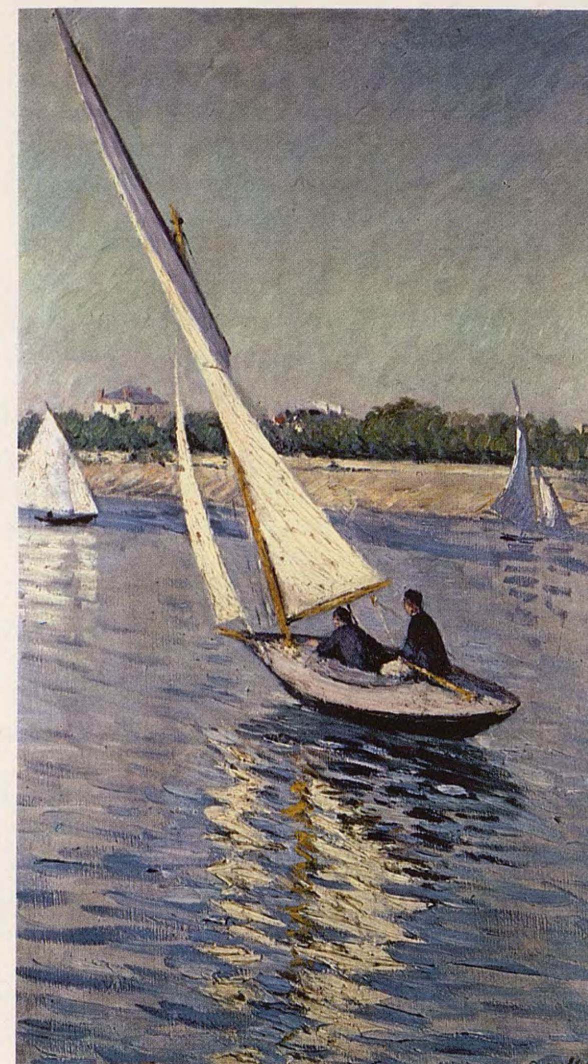
une plus large vision du ciel sur lequel se détachent les hautes mâtures des grands voiliers (nºs 412, 413).

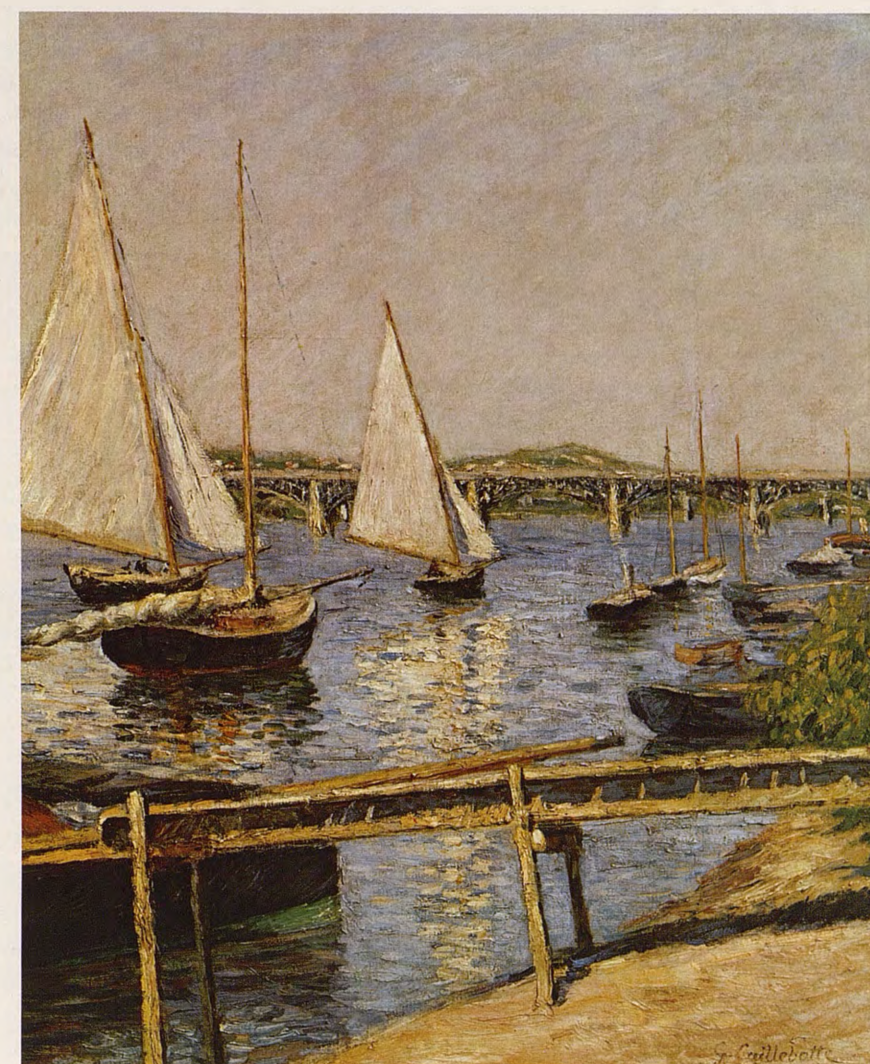
C'est enfin sa technique qui s'adapte à l'objectif qu'il se fixe. Plus que la vibration de l'atmosphère, il cherche à en exprimer la transparence qui enveloppe les voiliers, sans en modifier les formes. Au lieu d'user de la petite touche fragmentée qui exprimait dans les peintures précédentes le scintillement de l'eau devant les maisons d'Argenteuil, il emploie une facture plus large, plus vigoureuse, pour traduire les reflets des bateaux sur la surface du fleuve (nº 379).

Quelques études de bateaux isolés filant sous le vent (nºs 414, 417), ainsi que l'étonnant ballet des *Voiles blanches* aux immenses envergures (nºs 415, 418) annoncent les ultimes peintures de cette série que seront les *Régates* peintes en 1893 (nºs 446, 447).

Dans ces dernières toiles se manifeste une recherche essentielle: la traduction du mouvement, de la vitesse même des voiliers, que souligne, par contraste, la stabilité des bateaux restés au mouillage. Avec une grande justesse de vision, Caillebotte retient les aspects les plus




Voiliers sur la Seine (nº 416).


Bateaux à voile à Argenteuil (nº 359).

expressifs de la rapidité de leurs évolutions et en donne une synthèse dépouillée de tout élément accessoire.

Par ces compositions, il apporte une note bien personnelle dans la suite des régates de l'époque impressionniste, telles celles de Monet sur la Seine ou de Sisley sur la Tamise, où le plus souvent les formes se dissolvent dans la vibration de l'atmosphère et se confondent avec le paysage ou les reflets de l'eau.

Seul auprès de ses amis Impressionnistes à avoir pratiqué la navigation à voile, il fait partie de ces peintres – parmi lesquels Signac prendra bientôt place – «qui ont personnellement vécu la joie du sport et souhaité la traduire»[9]. Au-delà, en effet, de la simple représentation de bateaux dans un beau paysage des bords de Seine, il nous donne le spectacle des voiliers en compétition.

Mais n'est-il pas ici, encore une fois, le peintre témoin de son temps, en se faisant le traducteur expressif d'un mode de divertissement qui connaissait alors une grande vogue.

Tandis que le bassin d'Argenteuil lui offrait le spectacle animé de ses voiliers, Caillebotte trouvait dans un site très proche le motif de nombreuses peintures d'un caractère tout différent.

A l'écart de toute agglomération, le petit bras de la Seine, non navigable[10], déroulait alors son étroit cours d'eau entre la rive de Colombes et l'île Marande au milieu d'une végétation touffue d'où émergeaient de hauts peupliers[11]. De ce paysage où l'eau et la nature verdoyante étaient étroitement mêlées, Caillebotte a tiré une suite de peintures proches sans doute les unes des autres par le sujet, mais dont il a su renouveler l'intérêt en en variant les points de vue, ou en traduisant les aspects divers qu'ils prenaient selon les heures du jour, les états de l'atmosphère. Ainsi devant ce silencieux et calme coin de nature, a-t-il encore pratiqué les recherches essentielles de l'Impressionnisme.

Certaines vues centrées sur le petit bras du fleuve, le montrent enserré par les deux rives où alternent les épaisses frondaisons des arbres et les éclaircies des prairies (nºs 287, 362, 402). Au premier plan, des touffes de roseaux et de joncs mêlent à la transparence bleue de l'eau les modulations variées de leurs tons vert-jaune.

Le long de la rivière la masse plus sombre des épais feuillages se prolonge en reflets accentués, parfois vigoureux, et les herbages s'enrichissent des jeux colorés des ombres portées (no 374).

Dans d'autres compositions nous voyons le site s'élargir (no 384), le petit bras pénètre de ses méandres l'intérieur de l'île, contournant les îlots boisés (no 400) ou faisant découvrir à travers une végétation plus légère, quelques habitations dispersées (nos 385, 386).

Parfois aussi le peintre porte son observation vers la pointe de l'île Marande, là où s'amorce le petit bras, réapparaît alors au loin la rive d'Argenteuil (nos 389, 404, 420), ou bien vers l'autre extrémité de l'île, à la jonction des deux bras du fleuve, que limite à l'horizon, vers l'aval, la silhouette du pont de Bezons (no 330).

Ces peintures, marquées tour à tour par les éclairages ensoleillés des journées de printemps (nos 288, 329) et les brumes de l'automne qui estompent les couleurs et dissolvent les formes (nos 403, 404), nous apparaissent comme autant de variations sur un même motif, de notations d'après les aspects atmosphériques d'un même spectacle. Elles constituent, en quelque sorte, une «série» à la manière de celles que Monet commençait à la même époque sur le thème des meules et des peupliers.

En ces mêmes années Caillebotte revient sans cesse vers le petit univers clos de son jardin qui lui offre avec ses richesses florales les motifs des nombreuses études et panneaux décoratifs déjà mentionnés (cf. *supra* p. 59).

De cette époque datent aussi des compositions importantes qui nous donnent des vues d'ensemble de ce joli domaine qu'il avait entretenu et aménagé avec tant de soins (nos 309, 391, 392). La maison, la serre, les constructions annexes apparaissent au milieu des massifs fleuris de chrysanthèmes, de soleils et de dahlias, ou bien encore dans l'ombrage des grands arbres qui les entourent.

Hors de toute recherche particulière de mise en page, ces peintures sont des traductions directes, à la fois fidèles et sensibles de la vision du peintre. Conservant aux éléments stables la structure et la précision de leurs formes, il exprime à la manière impressionniste, en touches pures et fragmentées la vibration colorée des fleurs, dont les notes vives et dominantes jouent avec les tonalités rose, blanche et jaune pâle des maisons et font ressortir les bleus violacés des ombres portées.

Le petit bois qui prolongeait son jardin (no 317), l'allée serpentante qui y conduisait (nos 313, 316) avaient déjà été, quelques années plus tôt, l'occasion d'autres traductions où là encore il notait, avec les effets de la lumière filtrant à travers les feuillages, la coloration des ombres.

De ce jardin, si souvent représenté, il laissera enfin une vision hivernale avec les deux dernières peintures exécutées quelques semaines avant sa mort (nos 441, 476). Une esquisse qu'il n'eut pas le temps d'achever reprenait encore le même motif (no 477).

1 Cf. *supra* p. 14.

2 Repr. in D. Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974: no 345, *L'Allée du champ de Foire*, 1874; no 346, *La promenade d'Argenteuil au soleil couchant*, 1874.

3 Repr. in D. Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974: no 276, *La promenade dans les prairies*, 1873; no 377, l'*Eté, champ de coquelicots*, 1875; no 378, *Peupliers près d'Argenteuil*, 1875; no 379, *La promenade d'Argenteuil*, 1875; no 380, *Les coquelicots d'Argenteuil*, 1875.

4 Repr. in D. Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974, no 437, *La Plaine de Gennevilliers*, 1877.

5 Peint en 1875, Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume.

6 On peut trouver une curieuse correspondance à ces peintures de Caillebotte dans une œuvre récente de Avia Lurpas, *Tapis volants*, reproduite par J. J. Levêque dans un article des *Nouvelles Littéraires*, 12 août 1974, p. 8-9.

7 Repr. in D. Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974, nos 334 et 335, *Le Bassin d'Argenteuil vu depuis le Pont routier*, 1874.

8 Repr. in D. Wildenstein, T. I, 1974, no 313, *Le Pont d'Argenteuil*, 1874.

9 Jean Duruy, «Du sport considéré comme un des Beaux-Arts», in *Les Nouvelles Littéraires*, 17 juin 1974.

10 Le petit bras de la Seine a disparu lors du rattachement de l'île Marande à la rive de Colombes, au début du XXe siècle.

11 L'île Marande est souvent désignée sous le nom d'île Marante. Nous avons conservé dans cet ouvrage l'orthographe qui était en usage à l'époque de Caillebotte. Au XVIIIe siècle, l'île s'appelait «l'île du Moulin Joly» et le petit bras de la Seine: «Bras du Moulin Joly», cf. G. Poisson, *Evocation du Grand Paris*, T. I, 1960, la Banlieue Ouest, p. 388-390.



# PLACE DE CAILLEBOTTE

La nature et la qualité de l'œuvre de Caillebotte ont fait l'objet de commentaires très divers, dont on trouvera dans les pages suivantes de larges extraits.

Selon l'époque à laquelle ces articles ont été écrits, selon que l'on s'intéresse aux œuvres de ses débuts ou à celles de sa deuxième période, Caillebotte est considéré tour à tour comme un «réaliste», on voit alors en lui le disciple de Degas et de Manet, ou comme un «impressionniste» et on souligne dans ce cas tout ce qu'il doit à Monet.

Deux exemples empruntés à Huysmans et à Gustave Geffroy illustrent cette opposition.

Classant, en 1879, les artistes qui représentent la «Nouvelle Peinture», Huysmans place parmi les Impressionnistes Pissarro, Monet, Sisley, Berthe Morisot, Guillaumin, Gauguin, Cézanne, et il situe Caillebotte dans le groupe des Indépendants avec Degas, Mary Cassatt, Raffaelli et Zandomeneghi[1].

Gustave Geffroy, au contraire, quelques années plus tard, reconnaît Caillebotte comme un authentique représentant de l'Impressionnisme auprès de Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, alors que Manet, Degas, Cézanne sont exclus de ce groupe[2].

Ces divergences ne sont d'ailleurs qu'une des conséquences de la difficulté qu'ont éprouvée les historiens de l'art à cerner les caractères mêmes de l'Impressionnisme et à préciser son importance dans l'art moderne.

Le manque de cohésion que présentait l'ensemble des œuvres exposées en 1874 et les années suivantes, prouvait, a-t-on dit, qu'il n'y avait pas de programme commun, mais seulement une réaction contre l'Académisme. De plus, les théories, les principes impressionnistes n'ont jamais été formulés «Aucun parmi les Impressionnistes n'a pu dire clairement quelles particularités cette école désignait, les obligations qu'elle sanctionnait, la manière de voir ou de sentir qu'elle désignait»[3].

Le caractère particulier de l'œuvre de chacun des peintres, leurs évolutions différentes, les dissidences et les oppositions qui se sont de bonne heure manifestées, ont été aussi fréquemment évoquées.

Enfin, a-t-on encore précisé, les Impressionnistes n'ont-ils pas eux-mêmes protesté contre ce mot qui les désignait? Cette objection rappelle les protestations qu'élevèrent également contre le titre de réalistes et de naturalistes, ceux-là mêmes, peintres ou écrivains, qui en étaient les représentants: Courbet, Champfleury, Flaubert, Zola. Et cependant «cela n'empêchait pas le naturalisme d'exister»[4].

Sans doute le mot Impressionnisme n'exprime-t-il que bien incomplètement les divers aspects de cet art. Degas lui reprochait même de n'avoir aucune signification.

Sans doute aussi le manque de cohésion des œuvres qui figurèrent aux expositions impressionnistes est-il évident. Mais on sait – et Degas dans ses lettres le confirme – que beaucoup de peintres qui y étaient représentés ne furent invités que dans l'espoir d'attirer le public, de «faire passer» les œuvres impressionnistes, mais n'y figuraient pas en tant que représentants de la nouvelle école.

Et s'il y a absence de théories, si l'Impressionnisme n'est pas sorti de principes codifiés à priori, l'examen des œuvres qu'il a produites montrent qu'elles sont le résultat d'une «pénétration commune des techniques et des idées».

Ces recherches communes, base de l'Impressionnisme, ne se sont pas transformées en formules rigides, mais ont été utilisées par chacun des peintres, selon son tempérament. Au lieu de voir dans la variété des expressions, la négation d'une entité impressionniste, on peut y trouver plutôt un de ses caractères essentiels qui est d'avoir créé un art vivant, non conventionnel comme l'art académique contre lequel justement il était en réaction. Et cette unité, qui lui est contestée, l'Impressionnisme ne la trouve-t-il pas dans ce qu'il représente essentiellement: «les recherches et les interrogations de l'esprit moderne»[5].

Définir ainsi l'Impressionnisme, c'est permettre de mieux apprécier la place qu'y occupe Caillebotte qui, autant que ses amis, a su employer le langage de la modernité, en y apportant lui aussi une note originale.

C'est cet apport personnel que nous voudrions essayer de dégager au terme de cette étude, après avoir exposé, dans les pages précédentes, les rapports qu'offre l'art de Caillebotte avec celui des maîtres de l'Impressionnisme.

Lorsqu'il exécute ses premières peintures, l'Impressionnisme, nous l'avons vu, s'est déjà affirmé par des œuvres essentielles où s'exprime le résultat de plusieurs années de recherches. A ces recherches, il n'a donc pris

aucune part. Aussi l'un des premiers historiens du mouvement, Théodore Duret, pouvait-il fort justement, en 1878, citer Caillebotte parmi les peintres «qui se rattachent de plus près aux premiers impressionnistes, mais qui, relativement nouveaux venus, n'ont encore pu donner toute leur mesure»[6]. La même place est d'ailleurs assignée à Cézanne qui, cependant, avait rejoint les Impressionnistes dès leur première exposition de 1874.

Faut-il alors estimer avec certains auteurs qu'il n'offre dans ses œuvres qu'un reflet de l'Impressionnisme et ne voir en lui qu'un «pasticheur» sans aucune personnalité qui fait tour à tour du Manet, du Monet, du Renoir?

Ce reproche, il est vrai, il n'est pas le seul à en avoir été l'objet. N'a-t-il pas été adressé aussi à Pissarro, dont l'apport pourtant fut non seulement important mais même essentiel dans la formation de l'Impressionnisme, lors de l'Exposition de ses œuvres à l'Orangerie en 1930: «Toutes les influences de son milieu ont été ressenties par l'artiste, inconsciemment il refait du Corot, du Monet, du Sisley, du Renoir... Cela peut suffire pour donner d'agréables toiles, mais sûrement n'implique pas une personnalité très rigoureuse[7].»

Il est certain que Caillebotte a subi des influences, en particulier celles de Degas et de Monet, mais, selon la remarque de Théodore Duret «En faisant l'histoire des Impressionnistes on a sans cesse à noter l'influence qu'ils ont exercée les uns sur les autres et les emprunts qu'ils se sont faits mutuellement[8].»

Caillebotte a lui aussi emprunté aux autres, profitant des apports techniques et des nouveautés de composition qu'il découvrait dans les œuvres de ses amis, lorsqu'il s'est joint à eux. Mais comme eux aussi il a su utiliser des procédés communs en vue d'un art personnel.

Si l'on ne considère l'Impressionnisme que sous l'angle des nouveautés techniques qui permirent à ses représentants de traduire leurs observations optiques des jeux colorés de la lumière et des effets du plein air, on doit reconnaître que Caillebotte n'y occupe pas une place essentielle.

Dans les œuvres de sa deuxième période où prédominent les paysages et les vues de Seine, on ne trouve chez lui qu'une fidèle pratique des procédés de facture et d'emploi des couleurs appliqués depuis longtemps par ses amis. Sans doute garde-t-il une liberté d'expression dans l'emploi des touches de couleur pure, fragmentées, juxtaposées en particulier dans la traduction des reflets sur l'eau. Mais il ne rend pas avec la même acuité les vibrations de la lumière, l'instantanéité des phénomènes atmosphériques. Il ne consent d'ailleurs pas, pour exprimer ces effets lumineux, à sacrifier la permanence des formes. Aussi ne faut-il pas chercher dans son œuvre la subtilité des jeux mouvants et vibrants du plein air, l'impalpable luminosité atmosphérique des peintures de Monet.

Mais l'analyse et la traduction des phénomènes lumineux qui donnent à l'Impressionnisme son caractère le plus spectaculaire et le plus souvent retenu, n'en sont cependant qu'un des éléments.



L'invention des schémas de composition permettant l'expression d'une vision nouvelle de la réalité contemporaine apparaît comme un apport non moins essentiel de ce mouvement. Et c'est sur ce terrain que s'est opérée la véritable rencontre de Caillebotte avec les Impressionnistes.

On ne peut qu'être surpris en constatant comment dès ses débuts le peintre a fait siennes, en des œuvres de caractère original, certaines de leurs acquisitions stylistiques les plus récentes.

Au moment où avec leurs premières expositions ils ouvrent vraiment l'ère impressionniste, Caillebotte, qui n'a pas connu les étapes successives de leurs recherches antérieures, pratique presque en même temps qu'eux les nouveaux modes de perspective et de cadrage que nous trouvons aussi bien dans ses scènes de canotage sur l'Yerres que dans ses vues de Paris.

Sans refaire le cheminement de leurs expériences picturales, il prend l'Impressionnisme «en cours de route» et s'y intègre avec une rapidité, mais aussi une liberté d'expression, qu'on ne peut sous-estimer.

Cette rapidité d'intégration conduit à penser qu'il a trouvé dans le milieu de la «jeune peinture» le climat et un cadre de recherches qui convenaient parfaitement à son tempérament artistique, et lui ont permis de se réaliser.

La primauté donnée aux sujets modernes qui fut une des premières manières d'expression du réalisme impressionniste, représente sans doute aussi une des premières correspondances qui s'établirent entre l'art de Caillebotte et celui de ses amis. «La quête de la réalité» appliquée à la représentation de la vie contemporaine, a trouvé en lui un de ses plus authentiques et fidèles représentants. Mais c'est aussi l'Impressionnisme qui lui apporte, pour l'expression des scènes du Paris de son temps, ces nouveautés de composition qui répondaient si bien à l'originalité de sa vision.

Il y a à travers toute l'œuvre de Caillebotte un souci constant de composition. Sans doute, estimait-il comme Degas que «même devant la nature il faut composer»[9], attitude qui les éloignait tous deux de ce désir des Impressionnistes orthodoxes de saisir l'impression et de la transmettre immédiatement. Cependant à la différence de Degas, Caillebotte a pratiqué largement la peinture de plein air, sachant unir l'ordonnance de la composition à l'exécution directe devant le motif.

La définition d'un «impressionnisme ordonné» que Maurice Denis appliquait à l'œuvre de Cézanne[10] conviendrait bien aussi à celle de Caillebotte. Pour Cézanne, il est vrai, il s'agit de préserver à travers les acquis de l'Impressionnisme, la traduction des volumes, la structure interne des paysages, tandis que Caillebotte s'intéresse surtout aux formes et au rythme apparent des surfaces. Mais comme lui il organise sa perception de la réalité plutôt qu'il ne la subit. Il y a chez lui un sens de la construction dont Duranty constatait avec regret l'absence chez la plupart des Impressionnistes «il faut appeler les formes au banquet» écrivait-il en 1876[11].

Ce souci des formes Caillebotte l'exprime non par l'indication des contours, mais par une organisation du tableau qui reste apparente même dans les peintures, tels les paysages et vues de Seine de Gennevilliers, où la traduction des effets lumineux et colorés semble devenir le motif essentiel. Un sens de la structure est marqué aussi par l'importance des lignes horizontales, verticales et obliques qui apparente parfois ses paysages à ceux de Seurat.

Utilisant les procédés de composition pratiqués par les Impressionnistes – surtout par Degas et Manet – Caillebotte a su atteindre à un style personnel qui marque plus particulièrement les œuvres de sa période parisienne.

On en retiendra parmi les plus expressives ses diverses traductions des vues de Paris. Tout d'abord, les grandes peintures du *Pont de l'Europe* et du *Temps de pluie* dont aucune autre œuvre impressionniste n'offre d'équivalent. La seconde de ces peintures inspira, par contre, au peintre américain Frédéric Childe Hassam son *Raining Day, Boston* (repr. p. 44) exécuté en 1885 et qui prouve que les traductions du Paris contemporain par Caillebotte ont eu leur part dans l'attraction qu'exercèrent les peintures des Impressionnistes sur les jeunes artistes américains qui, comme Hassam, vinrent travailler en France à la fin du XIX[e] siècle[12].



Roger de la Fresnaye, *Femme au balcon, le printemps*, vers 1900 (voir p. 74).

Edward Munch, *La rue La Fayette*, 1891.

Ce sont aussi ses personnages au balcon et ses vues en surplomb des rues et des boulevards qui renouvellent la vision que venaient d'en donner Renoir et Monet et dont Pissarro, dans ses dernières peintures, s'est peut-être inspiré.

De l'intérêt – on pourrait même peut-être parler ici d'influence – que suscitèrent ces compositions, une peinture d'Edward Munch, *La rue La Fayette* (v. ci-dessus) porte témoignage. Exécutée en 1891, à l'époque des séjours de l'artiste norvégien à Paris, où il était alors en contact avec les Impressionnistes, cette œuvre est une reprise directe d'un tableau de Caillebotte (nº 136) dont le caractère constructif est fortement souligné par Munch, tandis que sa technique porte la marque du Néo-Impressionnisme[13].

S'imposent enfin dans la production de Caillebotte ces effets de vue plongeante que, le premier, il introduit dans l'art pictural – recherches de traduction spatiale qui, avec celles de Degas, sont sans doute parmi les plus insolites que compte l'Impressionnisme[14].

Et de même que l'art de Degas trouve ses prolongements chez les artistes des générations suivantes, la modernité des conceptions picturales de Caillebotte peut

être mise en valeur en établissant un parallèle entre certaines de ses vues de Paris et celles peintes par Vuillard et Bonnard à l'époque Nabi et même plus tard. Les diverses vues de la *Rue Tholozé, à Montmartre* de Bonnard, les compositions du *Square Vintimille* de Vuillard, entre bien d'autres, ne présentent-elles pas les mêmes recherches de mise en page et de traductions de l'espace qu'offrent, de 1876 à 1880, les œuvres de Caillebotte?[15]

La comparaison pourrait se poursuivre avec les vues plongeantes de Marquet où s'écrasent au sol voitures et personnages. Et le souvenir de Caillebotte n'est pas absent non plus dans telle peinture de Roger de La Fresnaye: *Femme au balcon, le printemps* (v. 1909), peinture qui relève encore de l'esthétique Nabi, où à l'effet de vue en surplomb s'ajoutent la présence de la jeune femme au balcon et l'importance accordée aux volutes de ce balcon (repr. p. 73)[16].

D'autres exemples pourraient être cités qui montreraient combien souvent dans ses mises en page et ses schémas constructeurs, au service d'une vision originale, Caillebotte est proche de maints artistes qui, influencés à leurs débuts par l'Impressionnisme, prirent ensuite des orientations diverses.

Il est d'ailleurs à noter que ces noms de représentants des nouvelles formes d'art à la fin du XIXe et début du XXe siècle sont désormais rapprochés de celui de Caillebotte par les critiques d'art qui aujourd'hui s'intéressent à son œuvre.

Ayant rompu avec les conventions esthétiques et techniques de leur temps, les maîtres de l'Impressionnisme ont rendu possible une liberté d'expression picturale qui est à l'origine des développements ultérieurs de l'art moderne. On peut estimer que Caillebotte, par ses recherches de composition, a eu sa place, auprès de Degas et Manet, dans ce mouvement novateur et qu'il a apporté parmi les modes d'expression du réalisme impressionniste une note très personnelle.

1 J. K. Huysmans, «Le Salon de 1879», in *L'Art Moderne*, 1883, p. 12, note 1.

2 G. Geffroy, «L'Impressionnisme», in *La Revue Encyclopédique*, 1893, p. 1219.

3 R. Rey, «Renaissance du sentiment classique», in *La Peinture Française à la fin du XIXe siècle*, Paris, 1931.

4 R. Dumesnil, *Le Réalisme*, 1937, p. 435, T. IX de l'Histoire de la Littérature Française de Calvet.

5 Max-Pol Fouchet, «Ni une école, ni une technique», à propos de l'Exposition du Centenaire de l'Impressionnisme au Grand-Palais, in *Les Nouvelles Littéraires*, 30 septembre 1974, p. 7.

6 Th. Duret, *Les Peintres impressionnistes*, 1878, p. 32.

7 P. Berthelot, in *Beaux-Arts*, mars 1930.

8 Th. Duret, *Histoire des Peintres impressionnistes*, 1906, p. 57.

9 G. Jeanniot, «Souvenirs sur Degas», in *Revue Universelle*, 15 novembre 1933, p. 281.

10 Maurice Denis, in *L'Occident*, 1907.

11 E. Duranty, *La Nouvelle Peinture*, 1876, p. 30.

12 Cette peinture de F. C. Hassam (1859-1935) fait partie des collections du Musée de Toledo, U.S.A.

13 Ce tableau fait partie des collections de la Galerie Nationale d'Oslo. Il a figuré à l'Exposition Edvard Munch, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1974, no 8 du Catalogue.

14 Cf. *supra* texte p. 46 et note 17, p. 48, les références à l'ouvrage de A. Scharf qui rapproche ces vues plongeantes des photographies du début du XXe siècle.

15 Les rapports Caillebotte-Vuillard doivent être rapprochés de ceux observés entre l'art de Degas et celui de Vuillard à propos desquels a été établi le rôle des écrits de Duranty, cf. Claude Roger-Marx, *Vuillard et son temps*, 1945, p. 206 – A. Chastel, *Vuillard*, 1946, p. 27 – M. Guérin, réédition de *La Nouvelle Peinture* de Duranty, 1946.

16 Peinture repr. in G. Seligman, *Roger de La Fresnaye*, 1969, no 24.



# CATALOGUE DE L'ŒUVRE

## ABRÉVIATIONS UTILISÉES DANS LE CATALOGUE

EXPOSITIONS

Rétrospective, Paris, 1894: *Exposition rétrospective d'œuvres de Gustave Caillebotte*, Galeries Durand-Ruel, Paris, 4-18 juin 1894.

Salon d'Automne, 1921: *Rétrospective Gustave Caillebotte*, Salon d'Automne, Paris, 1921.

Paris, 1951: *Rétrospective Gustave Caillebotte*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 25 mai-25 juillet 1951.

Chartres, 1965: *Caillebotte et ses Amis Impressionnistes*, Musée de Chartres, 28 juin-5 septembre 1965.

Londres, 1966: *Gustave Caillebotte*, Wildenstein Gallery, Londres, juin-juillet 1966.

New York, 1968: *Gustave Caillebotte*, Wildenstein Gallery, New York, septembre-octobre 1968.

Houston et New York, 1976-1977: *Gustave Caillebotte*, *Retrospective Exhibition*, The Museum of Fine Arts, Houston, 22 octobre 1976-2 janvier 1977; The Brooklyn Museum, New York, 12 février-24 avril 1977.

BIBLIOGRAPHIE

M. B. Caillebotte 1951: Marie Berhaut, *La Vie et l'Œuvre de Gustave Caillebotte*, Paris, 1951: Introduction par Daniel Wildenstein.

M. B. Catalogue 1951: Marie Berhaut, *Gustave Caillebotte*, *Catalogue des Peintures et Pastels* (partie de la publication ci-dessus).

M. B. Caillebotte 1968: Marie Berhaut, *Caillebotte l'Impressionniste*, Lausanne, 1968

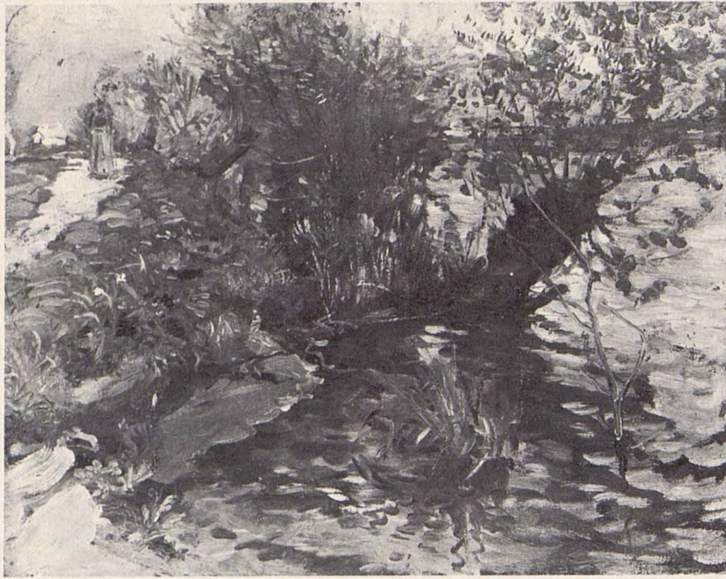
HISTORIQUE

P. A.: propriété anonyme.

## SIGNATURES-GRIFFE

*Signatures:* Certains tableaux ont été signés au lendemain du décès de Caillebotte par son frère Martial ou par Renoir, son exécuteur testamentaire. Ces signatures, visibles sur d'anciennes photographies, ont parfois disparu lors d'une restauration ou d'un nettoyage des peintures.

*Griffe:* Cachet *G. Caillebotte*, à l'encre bleue, apposé par Martial Caillebotte puis par ses descendants sur les œuvres, leur ayant appartenu ou leur appartenant encore, non signées par le peintre.



1
SAULES AU BORD DE L'YERRES

Huile sur carton, h. 0,31; l. 0,40
Peint vers 1872.

HISTORIQUE: P.A., Paris, c. 1970.



2
DÉJEUNER DE CANOTIERS AU BORD DE L'YERRES

Huile sur bois, h. 0,32; l. 0,25
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint vers 1872.

Cette peinture représente très probablement un site voisin de la propriété familiale de l'artiste, entre Yerres et Brunoy, où les bords de la rivière sont plantés de saules. Le caractère anecdotique qui marque cette composition est exceptionnel dans l'œuvre de Caillebotte.

EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº 1.

HISTORIQUE: Docteur Marette, Paris – P.A., Paris.



3
UNE ROUTE A NAPLES

Huile sur toile, h. 0,40; l. 0,60
Griffe en bas à droite.

On sait que Caillebotte se rendit en Italie avec son père, en 1872. Ce tableau, qui représente la campagne du Vésuve, a probablement été exécuté, ainsi que le numéro suivant, pendant un séjour dans la famille de Joseph de Nittis, ami du peintre, qui habitait à Naples (voir p. 8).

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 14 – Paris, 1951, nº 1 – Londres, 1966, nº 1 – New York, 1968, nº 1 – Houston et New York, 1976-1977, nº 4.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 1 – T. Cromble, *Caillebotte and Company at the Gallery Wildenstein*, in *Apollo*, juillet 1966 – Anonyme, *Le Courrier des Etats-Unis*, in *France-Amérique*, 26 septembre 1968, p. 15 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 6.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





4
BORD D'UN CANAL, PRÈS DE NAPLES

Huile sur toile, h. 0,40; l. 0,60
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Voir nº 3.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – Vente, Paris, Drouot, 30 octobre 1940, nº 67 – Vente, Paris, Galliéra, 18 juin 1962, nº 65 – Vente, Paris, Galliéra, 4 décembre 1971, nº 69.



5
INTÉRIEUR D'ATELIER AU POÊLE

Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,65
Signé vers le centre, à gauche, au dos d'une toile, du monogramme: *G.C.*
Griffe en bas à droite
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 2 – New York, 1968, nº 2 – Houston et New York, 1976-1977, nº 5.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 2 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs p. 7.

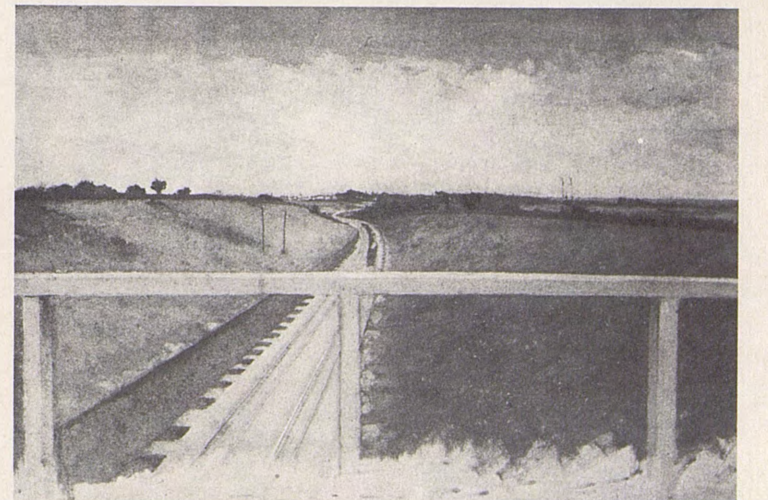
HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



6
PAYSAGE A LA VOIE DE CHEMIN DE FER

Huile sur toile, h. 0,81; l. 1,16
Peint vers 1872.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





7
FEMME NUE ÉTENDUE SUR UN DIVAN

Pastel, h. 0,87; l. 1,13
Signé, daté en bas à droite: *G. Caillebotte. 1873*
Peint à Paris.

Le modèle, non identifié, a également posé pour le tableau nº 8.

HISTORIQUE: *Wildenstein*, c. 1970.

---



8
FEMME A SA TOILETTE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0.81
Peint à Paris, rue de Miromesnil, vers 1873
Voir nº 7.

EXPOSITION: Houston et New York, 1976, 1977, nº 6.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 92.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – P.A., New York.

---



9
NATURE MORTE: PICHET, POMMES ET RAISIN

Huile sur toile, h. 0,62; l. 0,76
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint vers 1873.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LAVAL.





10
CANARD D'INDE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,72
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint vers 1873.

EXPOSITIONS: *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2746 – *Maîtres et petits maîtres du XIXe s.*, Galerie Siot-Decauville, Paris, 1926, s. nº – *Naissance de l'Impressionnisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1937, nº 91.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 134.

HISTORIQUE: Mme C..., Paris, c. 1921 – Vente *Collection H.H...*, Paris, Drouot, 6 juin 1934, nº 55 – A. Joubin, c. 1937.



---

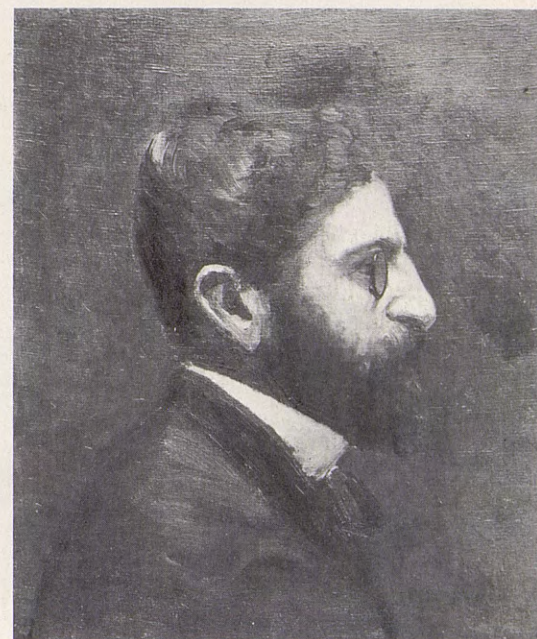
11
PORTRAIT DE BÉRENGER

Huile sur toile, h. 0,45; l. 0,38
Peint à Paris, vers 1874.

Le modèle est un ami du peintre.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., Catalogue, 1951, nº 15.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



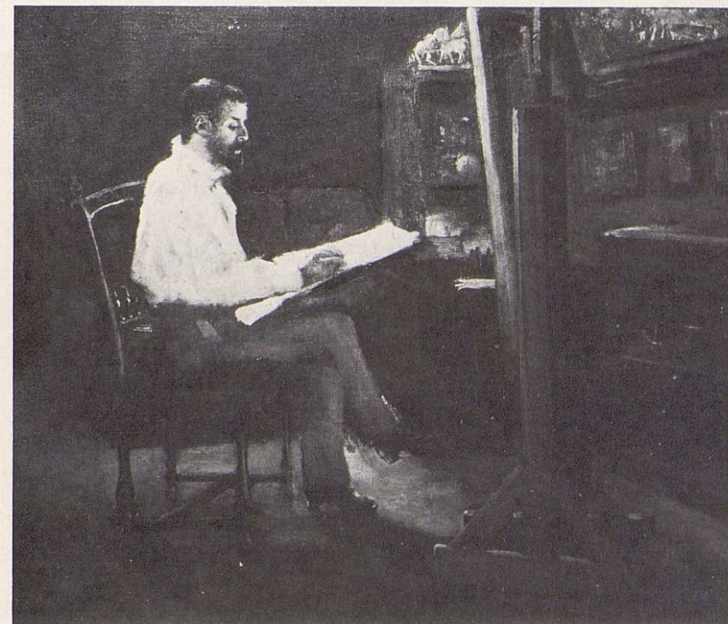
---

12
LE PEINTRE MOROT DANS SON ATELIER

Huile sur toile, h. 0,45; l. 0,54
Signé en bas à gauche, avec l'inscription: «*à l'ami Morot*», *G. Caillebotte*
Peint vers 1874.

Le modèle pourrait être le peintre Aimé Nicolas Morot (1850-1913) qui exposa au Salon à partir de 1873. L'absence de prénom dans la dédicace de Caillebotte ne permet pas une identification certaine.

HISTORIQUE: Vente, Londres, Christies, 2 décembre 1966, nº 92 – Mrs. L. Phillips, (?) Montréal – Luis E. Monsanto – *Knoedler*, New York – Vente, New York, Parke-Bernet, 3 avril 1968, nº 61 – *Hammer*, New York, 1971 – Vente, Los Angeles, Sotheby-Parke-Bernet, 23 novembre 1973, nº 18.





13
NATURE MORTE: FRUITS, POT ET PIPE

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,55
Signé en haut à droite: *G. Caillebotte*
Peint vers 1874.

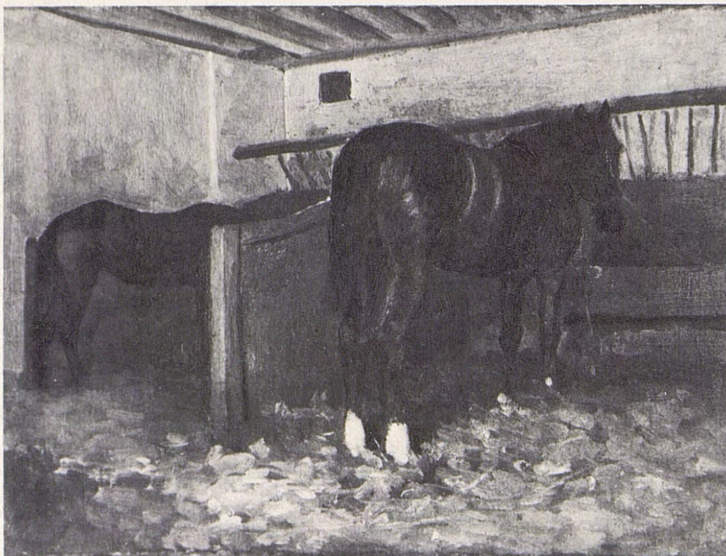
HISTORIQUE: *Schweitzer*, New York, c. 1959.



14
PAYSAGE AUX MEULES DE PAILLE

Huile sur toile, h. 0,18; l. 0,35
Peint à Yerres, vers 1874.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



15
CHEVAUX A L'ÉCURIE

Huile sur toile, h. 0,33; l. 0,46
Peint à Yerres, vers 1874.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 4.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





16
LAVOIR AU BORD DE L'YERRES

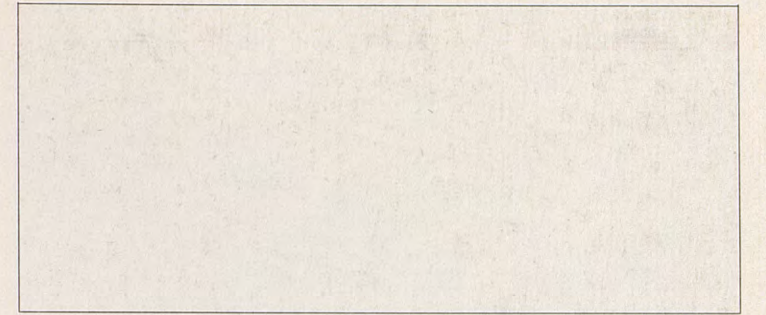
Huile sur bois, h. 0,19; l. 0,46
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint vers 1874.

Ce lavoir, situé au bas d'un moulin, se retrouve à l'arrière-plan du nº 94.

EXPOSITION: Paris, 1951, nº 3.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 5.

HISTORIQUE: Anciennement dans la famille de l'artiste.



17
FEMME ASSISE SOUS UN ARBRE

Huile sur toile, h. 0,46; l. 0,38
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint à Yerres vers 1874.

HISTORIQUE: Vente Paris, Drouot, 28 juin 1946, nº 117 – Vente Versailles, Chevau-Légers, 29 juin 1961, nº 33 – Ch. Renoux, Paris, c. 1968 – P. Imbourg, Paris – *John F. Klep Gallery*, Houston, U.S.A., 1972.



18
BORD DE RIVIÈRE, EFFET DE BRUME MATINALE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,46
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*
Peint vers 1875.

Représente probablement les bords de l'Yerres.

HISTORIQUE: Claude Monet – Blanche Hoschedé, Giverny, 1885 (inscription sur le chassis du tableau: *Offert à Blanche pour ses vingt ans*) – Michel Monet, Sorrel-Moussel, 1947 – Nat. Leeb, Paris, 1962 – P.A., Paris.





19
PRAIRIE A YERRES

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,92.
Peint vers 1875.

Offre une vue de la prairie qui prolongeait à l'ouest du parc la propriété familiale du peintre, dont on aperçoit la demeure, à l'arrière-plan, entre les arbres.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

20
APRÈS-DÉJEUNER

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Connu par des documents.

BIBLIOGRAPHIE: Georges Rivière, dans son compte rendu de l'Exposition Impressionniste, in *L'Esprit Moderne*, 13 avril 1876, mentionne cette peinture et en précise brièvement le sujet: «Le canotier à demi-couché près d'une table est son meilleur tableau.» Il s'agit évidemment d'une peinture exécutée à Yerres et sa présence à l'exposition de 1876 permet de la dater approximativement de l'année 1875.

EXPOSITION: *2e Exposition Impressionniste*, Paris, 1876, nº 24.

HISTORIQUE: Se trouvait encore dans la collection Martial Caillebotte vers 1894.



21
L'YERRES, EFFET DE PLUIE

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,59
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte, 75*
Griffe en bas à droite.

En aval de la commune d'Yerres, la rivière longeait sur une grande étendue la propriété familiale de l'artiste. Cette peinture paraît être la première de l'importante suite de compositions ayant pour cadre les rives boisées de l'Yerres, que Caillebotte exécutera au cours des trois années suivantes pendant ses séjours d'été à Yerres.

EXPOSITIONS: *Paintings from Midwestern University collections XVIIe-XIXe c.*, exposition circulante aux U.S.A., 1973-1975, nº 31: Galerie Wildenstein, New York, 3-31 octobre 1973,... Fine Arts Gallery, Columbus, Ohio University, 16 mars-27 avril 1975 - Houston et New York, 1976-1977, nº 7.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 3 – N. Beetem, *Catalogue Exposition*, U.S.A., 1973.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein* – Mr. Mrs. Nicolas H. Noyes, U.S.A., 1971 – Don 1972:

INDIANA UNIVERSITY ART MUSEUM, BLOOMINGTON.





22
LA MACHINE DE MARLY

Huile sur bois, h. 0,27; l. 0,34
Peint vers 1875.

Peut-être est-ce la présence de Sisley à Marly-le-Roi, entre 1873 et 1876, qui incita Caillebotte à abandonner, exceptionnellement, les rives de l'Yerres pour venir peindre dans cette région. Sa vue du site de la *Machine de Marly* est assez différente de celles qu'en a données Sisley dans plusieurs de ses toiles. Une carte postale de la fin du XIXe s., qui offre une prise de vue presque identique, témoigne de la fidélité de la représentation de Caillebotte.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte en 1889 au Marquis de Montesquiou-Fézensac (inscription au dos de la toile: «A Monsieur le Marquis de Montesquiou-Fézensac, en hommage de reconnaissance, G. Caillebotte, 89») – *A. Maurice*, Paris – Collection privée, France – *Wildenstein* – *Reese Palley*, U.S.A., 1964.



23
LA SEINE A PORT-MARLY

Huile sur toile, h. 0,35; l. 0,65
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*
Peint vers 1875.

Représente le petit bras de la Seine, entre l'île des Saules, commune de Croissy, et les hauteurs boisées des environs de Marly.

HISTORIQUE: *Durand-Ruel*, c. 1920 – D. Ostier, Paris – P.A., Paris.



24
DÉPOT DE BARQUES, ENVIRONS D'ARGENTEUIL (?)

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,46
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
(une autre signature a été ajoutée postérieurement sur les traces encore visibles de l'ancienne).

Peint vers 1875.

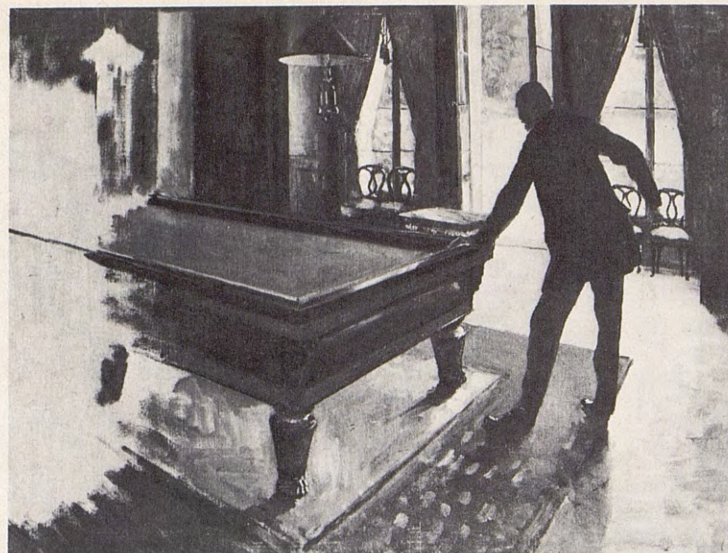
EXPOSITIONS: *Erwerbungen 1961-1965*, Kunsthalle, Brême, 1965, nº 4 – *Die Stadt*, Kunsthalle, Brême, novembre 1973-janvier 1974, nº 81.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue des Peintures des 19e et 20e siècles* du Musée de Brême, 1973, p. 48.

HISTORIQUE: Acquis en 1961:

KUNSTHALLE, BRÊME.





25
LE BILLARD

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,81.

Esquisse peinte à Yerres vers 1875. Par les fenêtres on aperçoit le parc de la propriété familiale. Cette peinture restée inachevée, montre bien l'importance donnée en priorité par l'artiste aux jeux de lumière et aux effets de contre-jour.

EXPOSITION: Houston et New York, 1975-1977, nº 12.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 10.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---

26
JEUNE HOMME A SA FENÊTRE

Huile sur toile, h. 1,17; l. 0.82
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte, 1875.*

Premier exemple du double thème qui sera souvent traité par l'artiste dans les années suivantes: «personnages à la fenêtre» et «vues de Paris». L'Hôtel particulier des Caillebotte, aujourd'hui à destination d'immeuble, était situé à l'angle de la rue de Miromesnil et de la rue de Lisbonne. C'est ce coin de Paris que représente la peinture: à droite, les dernières maisons de la rue de Miromesnil, à l'arrière-plan, le boulevard Malesherbes. Le personnage, vu de dos, à contre-jour dans l'ouverture de la fenêtre, est le frère cadet du peintre: René, mort l'année suivante, à l'âge de 25 ans.

EXPOSITIONS: *2e Exposition Impressionniste*, Paris, 1876, nº 20 – *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886, et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 230 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 97 – Paris, 1951, nº 4 – Londres, 1966, nº 2 – *Cent ans d'Impressionnisme*, Galerie Durand-Ruel, Paris, 1974, nº 6 – Houston et New York, 1976-1977, nº 11.

BIBLIOGRAPHIE: E. Blémont, *Les Impressionnistes*, in *Le Rappel*, 9 avril 1876 – L. Esnault, *L'Exposition des Intransigeants dans la Galerie Durand-Ruel*, in *Le Constitutionnel*, 10 avril 1876 – G. Rivière, *Les Intransigeants de la peinture*, in *L'Esprit Moderne*, 13 avril 1876 – A. de L. (Lostalot), *L'Exposition de la rue Le Pételier*, in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1876, p. 119-120 – E. Zola, *Lettres de Paris: deux expositions d'art en mai*, in *Le Messager de l'Europe*, juin 1876 (en russe), repr. in F. W. Hemmings et R. J. Niess, *Emile Zola, Salons*, Paris, 1959, p. 195 – R. Sertat, *Le legs et l'Exposition rétrospective*, in *La Revue Encyclopédique*, 15 décembre 1894, repr. p. 382 – M. B., *Catalogue*, 1951, nº 6 – J. Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, 1961, repr. p. 373 – M. B., *Caillebotte*, 1968, p. 32 – L. Nochlin, *Realism*, 1971, p. 169, 265, repr. p. 171 – G. Picon, *Emile Zola... de Courbet aux Impressionnistes*, 1974, p. 185.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à son ami, Me Courtier, notaire à Meaux – Famille Courtier – *Metthey*, Paris, c. 1945 – *Wildenstein* – P.A., Paris.



27
LES RABOTEURS DE PARQUET

Huile sur toile, h. 0,26; l. 0,39
Peint en 1875.

Esquisse préparatoire pour la peinture nº 28.
La composition générale est déjà en place, mais l'attitude du raboteur, à gauche, sera modifiée.

EXPOSITIONS: Londres, 1966, nº 3 – New York, 1968, nº 3 – Houston et New York, 1976-1977, nº 9.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 8.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





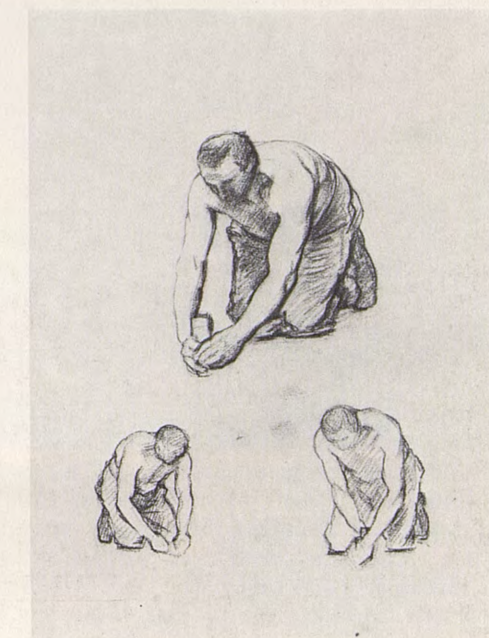
---

27a
ÉTUDES POUR LES RABOTEURS DE PARQUET

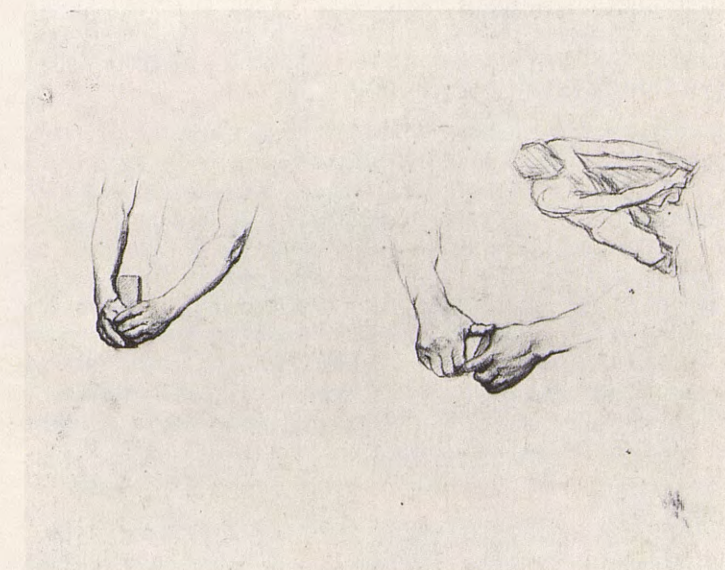
Trois dessins au crayon sur une même feuille, h. 0,48; l. 0,31.

Etudes pour les diverses attitudes des raboteurs, pour le tableau définitif (nº 28).

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



---

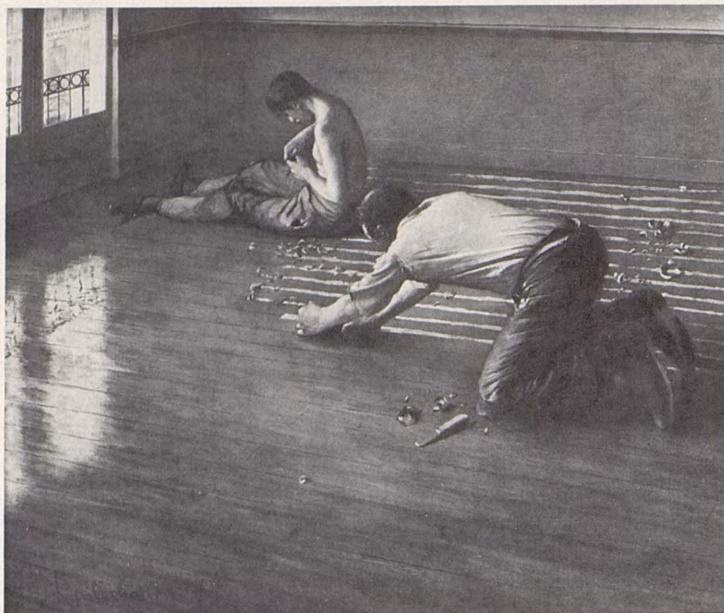


27b
ÉTUDES POUR LES RABOTEURS DE PARQUET

Trois dessins au crayon sur une même feuille h. 0,31; l. 0,48.

Deux études de mains et une étude pour le raboteur, à gauche, dans le tableau définitif (nº 28).

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



29
LES RABOTEURS DE PARQUET

Huile sur toile, h. 0,80; l. 1,00
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1876.*

Peu de temps après l'exécution de son grand tableau Caillebotte revient une seconde fois à l'étude des gestes et attitudes des raboteurs.
Cette composition offre d'importantes variantes par rapport à la précédente (voir nº 28). Elle se situe aussi dans une autre pièce de l'hôtel familial de la rue de Miromesnil.

EXPOSITIONS: *2e Exposition Impressionniste*, Paris, 1876, nº 18 – Paris, 1894, nº 13 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2708 – Paris, 1951, nº 5 – Chartres, 1965, nº 2 – Houston et New York, 1976-1977, nº 10.

BIBLIOGRAPHIE: J. Bernac, *The Caillebotte Bequest to the Luxembourg*, in *The Art Journal*, 1895, repr. p. 109 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 9 – M. Bodelsen, *Early Impressionist Sales 1874-1894*, in *Burlington Magazine*, juin 1968, p. 340.

HISTORIQUE: *Vente des Impressionnistes*, Paris, Drouot, 28 mai 1877, nº 2 (repris par la famille de l'artiste) – Daufresne, c. 1894 – Martial Caillebotte – P.A., Paris.

---

28
LES RABOTEURS DE PARQUET

Huile sur toile, h. 1,02; l. 1,46
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1875.*

Peint à Paris, vers la fin de 1875, pendant les travaux exécutés dans l'Hôtel particulier des parents de l'artiste, 77, rue de Miromesnil.
Outre l'esquisse pour ce tableau (nº 27) une deuxième composition d'après le même sujet, exécutée quelques mois plus tard, offre des variantes importantes (nº 29). Une autre peinture des *Raboteurs de parquet* aurait appartenu à Renoir et se trouvait encore chez son fils Claude en 1943 (renseignement oral de Pierre Renoir à cette époque). Ce tableau n'a pas été retrouvé.
*Les Raboteurs de parquet* a été pendant longtemps l'œuvre la plus connue de Caillebotte. Déjà vers 1880, un dessin-charge le représentait sous les traits d'un raboteur de parquet (voir repr. p. 254). La peinture fut l'objet de commentaires assez favorables lors de l'Exposition de 1876. Certains critiques soulignèrent cependant «la vulgarité» du sujet choisi par l'artiste.

EXPOSITIONS: *2e Exposition Impressionniste*, Paris, 1876, nº 17 – *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886, et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 30 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 29 – *Art et Travail*, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1957, nº 214 – *Les Impressionnistes Français*, Musée Pouchkine, Moscou; Musée de l'Ermitage, Léningrad; Musée Espagnol d'Art Moderne, Madrid, 1971, s. nº – Houston et New York, 1976-1977, nº 8.

BIBLIOGRAPHIE: A. Pathey, *L'Exposition de la rue Le Peletier*, in *La Presse*, 31 mars 1876 – E. Blémont, *Les Impressionnistes*, in *Le Rappel*, 9 avril 1876 – G. Rivière, *Les Intransigeants de la peinture*, in *L'Esprit Moderne*, 13 avril 1876 – L. Esnault, *L'Exposition des Intransigeants dans la Galerie Durand-Ruel*, in *Le Constitutionnel*, 18 avril 1876 – A. de Lostalot, *L'Exposition de la rue Le Peletier*; in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1876, p. 119-120 – Bertall, *L'Exposition des Impressionnistes de la rue Le Peletier*, in *Le Soir*, 15 avril 1876 – E. Zola, *Lettres de Paris: Deux expositions d'art en mai* (en russe), in *Le Messager de l'Europe*, juin 1876 – P. Mantz, *L'Exposition des Peintres Impressionnistes*, in *Le Temps*, 22 avril 1877 – Ph. Burty, *Exposition des Impressionnistes*, in *La République Française*, 25 avril 1877.
G. Geffroy, *Gustave Caillebotte*, in *Le Journal*, 25 février 1894 – A. Alexandre, *Chronique d'aujourd'hui*, 14 mars 1894 – Thiebault-Sisson, *L'Exposition Caillebotte*, in *Le Temps*, 7 juin 1894 – J. Crévelier, *A travers l'art: Caillebotte*, in *Le Soir*, 8 juin 1894 – A. Alexandre, *L'Art à Paris: l'Exposition Caillebotte*, in *Le Paris*, 10 juin 1894 – R. Sertat, *Revue artistique*, in *La Revue Encyclopédique*, 15 décembre 1894 – G. Geffroy, *La Vie artistique*, 3e série, 1894, p. 289.
E. Bricon, *Psychologie d'art, les maîtres de la fin du XIXe s.*, 1900, p. 296 – C. Mauclair, *L'Impressionnisme*, 1904, p. 155 – Th. Duret, *Histoire des Peintres Impressionnistes*, 1906, p. 43 – V. Picca, *Gli Impressionnisti francesi*, Bergame, 1908, repr. p. 189 – G. Rivière, *Renoir et ses amis*, 1921, p. 100 – A. Fontainas et Vauxelles, *L'Art Français de la Révolution à nos jours*, Paris, 1922, p. 175 – C. Mauclair, *Le Musée du Luxembourg*, s.d. (1926), p. 90 – A. Joubin, *préface* du *Catalogue de l'Exposition: Naissance de l'Impressionnisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1937, p. 3 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 7 – *Catalogue des Peintures ... Impressionnistes*, *Musée du Louvre*, Paris, 1958, nº 17 – Ch. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre, Ecole Française XIXe s.*, vol. 1, 1958, nº 151, repr. pl. XL – F.W.J. Hemmings et R.J. Niess, *Emile Zola, Salons*, 1959, p. 195 – M. Sérullaz, *Les Peintres Impressionnistes*, 1959, p. 98 – G. Bazin, *Histoire de la Peinture classique et de la Peinture moderne*, 1960, p. 339, repr. – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 28 – M. Bodelsen, *Early Impressionist Sales 1874-1894*, in *Burlington Magazine*, juin 1968, p. 339-340 – *Zola, Mon Salon, Manet, écrits sur l'art*, éd. Garnier Flammarion, 1970, p. 279 – L. Nochlin, *Eealism*, 1971, p. 157, 263, repr. p. 92 – H. Adhémar et A. Dayez, *Le Musée du Jeu de Paume*, 1873, p. 139, repr. p. 15 – G. Picon, *Emile Zola ... de Courbet aux Impressionnistes*, Paris, 1974, p. 185 – G.P. Weisberg, *The City and Peasant worker in New Light*, 1872-1895, in Catalogue Exposition: *Social concern and the worker, French prints from 1830-1910*, U.S.A., 1974, p. 21, repr. p. 22.

HISTORIQUE: A figuré à la vente organisée par les Impressionnistes à l'Hôtel Drouot le 28 mai 1877, sans doute numéro 1 du catalogue. Gustave Geffroy (*Monet*, 1924, T. I, p. 146-147) mentionne le prix d'adjudication du tableau: 655 francs (le prix le plus élevé de la vente). Mais en réalité le tableau fut repris par Caillebotte, puisqu'il se trouvait encore dans sa collection lors de son décès. Don de la famille du peintre aux Musées Nationaux, 22 mars 1894 – Entré au Musée du Luxembourg, 22 juin 1896 (Lux 334) – au Musée du Louvre en 1929:

MUSÉE DU LOUVRE, GALERIE DU JEU DE PAUME, PARIS.









30
JEUNE HOMME AU PIANO

Huile sur toile, h. 0,80; l. 1,16
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte, 1876.*

Cette peinture représente, à son piano, dans le salon de l'hôtel familial rue de Miromesnil, Martial Caillebotte (1854-1910), le plus jeune frère du peintre, qui fut étroitement associé à sa vie artistique. Excellent pianiste, il s'adonna aussi à la composition musicale et a laissé de nombreuses pièces pour piano, orchestre et orgue.

EXPOSITIONS: *2e Exposition Impressionniste*, Paris, 1876, nº 19 – *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886 et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 28 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 43 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2704 – Paris, 1951, nº 6 – Houston et New York, 1976-1977, nº 13.

BIBLIOGRAPHIE: E. Blémont, *Les Impressionnistes*, in *Le Rappel*, 9 avril 1876 – L. Esnault, *L'Exposition des Intransigeants à la Galerie Durand-Ruel*, in *Le Constitutionnel*, 10 avril 1876 – G. Rivière, *Les Intransigeants de la peinture*, in *L'Esprit Moderne*, 13 avril 1876 – Bertall, *L'Exposition des Impressionnistes rue Le Peletier*, in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1876, p. 119 – Thiebault-Sisson, *L'Exposition Caillebotte*, in *Le Temps*, 7 juin 1894 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 11 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 22.

HISTORIQUE: E. Daufresne, Paris, c. 1894 – Martial Caillebotte – P.A., Paris.

---



31
PORTRAITS A LA CAMPAGNE

Huile sur toile, h. 0,95; l. 1,11
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1876.*

Dans le parc de la propriété familiale à Yerres sont représentées, de gauche à droite: Marie Caillebotte, cousine du peintre, Mme Charles Caillebotte, sa tante, lui faisant face, assise sur un banc, une amie Mme Hue et un peu à l'écart, vers le fond, sa mère Mme Martial Caillebotte. Nombreuses sont les peintures exécutées par Caillebotte entre 1876 et 1878 qui ont pour motif la maison et le jardin d'Yerres, mais par l'importance donnée aux figures, celle-ci reste exceptionnelle.

EXPOSITIONS: *3e Exposition Impressionniste*, Paris, 1877, nº 3 – Paris, 1951, nº 89 – Houston et New York, 1976-1977, nº 15.

BIBLIOGRAPHIE: Anonyme, *Le jour et la nuit*, in *Le Moniteur Universel*, 8 avril 1877 – Jacques, *L'Exposition Impressionniste*, in *L'homme libre*, 12 avril 1877 – G. Rivière, *L'Exposition des Impressionnistes*, in *L'Impressionniste*, 14 avril 1877 – R. Ballu, *L'Exposition des Peintres Impressionnistes*, in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 14 avril 1877 – P. Mantz, *L'Exposition des Peintres Impressionnistes*, in *Le Temps*, 22 avril 1877 – R. Ballu, *L'Exposition des Peintres Impressionnistes*, in *Les Beaux-Arts Illustrés*, 23 avril 1877 – F. Chevalier, *Les Impressionnistes*, in *L'Artiste*, mai 1877, p. 329 – M. de Montifaud, *Le Salon de 1877*, in *L'Artiste*, 1877, T. I, p. 334 – M. Berhaut, *Trois tableaux de Gustave Caillebotte*, in *Musées de France*, juillet 1948, p. 145, repr. fig. 1 – M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 4 et nº 27 du *Cat.*

HISTORIQUE: Mme Charles Caillebotte – Mme Fermal, née Zoé Caillebotte, Bayeux – Légué en 1947 au:

MUSÉE BARON GÉRARD, BAYEUX.







32
LE DÉJEUNER

Huile sur toile, h. 0,52; l. 0,75
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1876.*

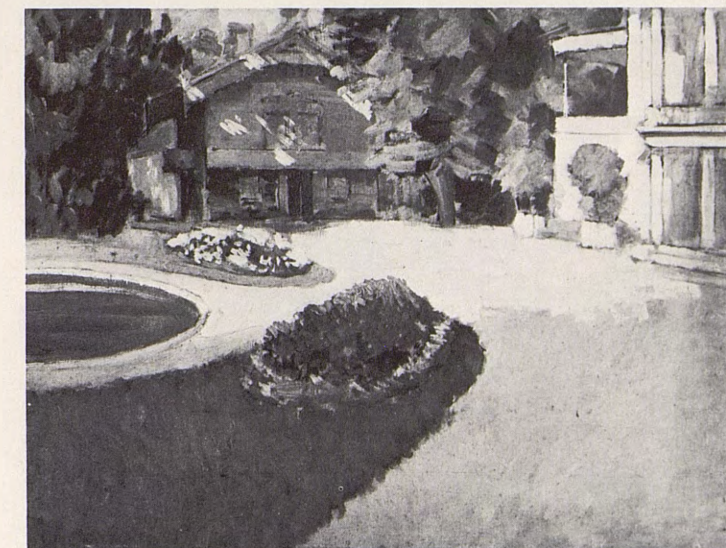
Dans la salle à manger de leur hôtel particulier de la rue de Miromesnil, la mère du peintre, Mme Martial Caillebotte (voir son portrait nº 54) et son frère René, prennent leur repas, servis par leur valet de chambre Jean Daurelle (voir portraits nº 293, 321). Certains des cristaux et compotiers placés sur la table sont le motif d'une autre peinture, exécutée en 1879 (nº 123).

EXPOSITIONS: *2e Exposition Impressionniste*, Paris, 1876, nº 21 – Paris, 1951, nº 8 – Chartres, 1965, nº 1 – Londres, 1966, nº 4 – New York, 1968, nº 4 – Houston et New York, 1976-1977, nº 14.

BIBLIOGRAPHIE: Bertall, *L'Exposition des Impressionnistes, rue Le Peletier*, in *Le Soir*, 15 avril 1876 – M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 2, *Cat.* nº 16 – Anonyme, *French Art through half a Century*, in *Illustrated London News*, 9 juillet 1966 – J. Russel, *Art News from London, Caillebotte's paintings*, in *Art News*, septembre 1966 – A. Werner, *Caillebotte: a rediscovery*, in *Arts Magazine*, septembre 1968, p. 42 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 24.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---



33
JARDIN A YERRES

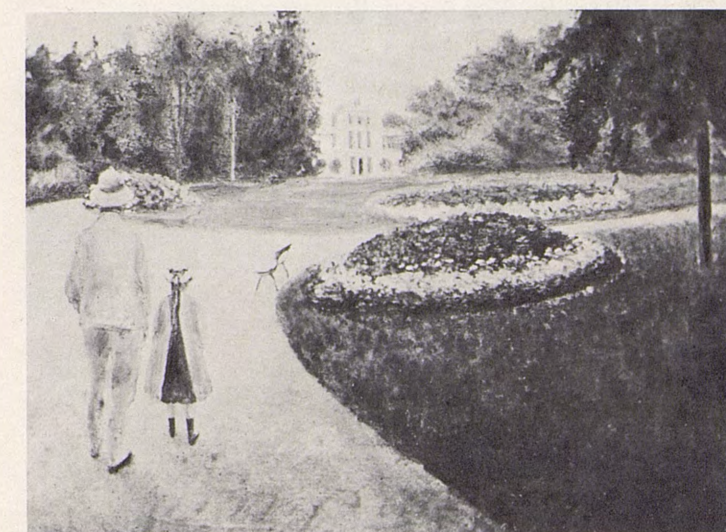
Huile sur toile, h. 0,59; l. 0,81
Peint vers 1876.

Vue d'une partie du parc et des dépendances de la propriété de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 34.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---



34
LE PARC DE LA PROPRIÉTÉ CAILLEBOTTE A YERRES

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Peinture connue seulement par une photographie ancienne (archives familiales).
Vus de dos, au premier plan, marchant dans une allée du parc, un homme et une fillette, celle-ci est la nièce du peintre, Zoé Caillebotte, plusieurs fois représentée dans les œuvres de la période d'Yerres. Au fond le château.



35
LA PARTIE DE CARTES

Pastel, h. 0,45; l. 0,58
Griffe en bas à gauche
Exécuté vers 1876.

Martial Caillebotte, vu de face dans la lumière de la lampe à huile, a pour partenaire Maurice Brault dont le visage se détache en profil perdu sur le fond sombre de la pièce. Très lié d'amitié avec Gustave et Martial Caillebotte, Maurice Brault, agent de change, appartenait à une famille de la haute bourgeoisie parisienne qui possédait sur les bords de l'Yerres une propriété voisine de celle des Caillebotte. Il figure aussi dans la *Partie de bésigue* (nº 165).

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – A. Morisset, Paris – P.A., Paris.



36
PÊCHEURS AU BORD DE L'YERRES

Huile sur toile, h. 0,66; l. 0,50

Offre une vue de la propriété du peintre.

EXPOSITIONS: (?) *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 17 – New York, 1968, nº 26.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



37
LE JARDIN DU LUXEMBOURG EN AUTOMNE

Huile sur toile, h. 0,57; l. 0,84
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint vers 1876.

Parmi les nombreuses vues de Paris peintes par Caillebotte, celle-ci est la seule qui représente un site de la Rive gauche.

HISTORIQUE: E. Duranty, Paris – Th. Duret, Paris – *A. Vollard*, Paris – M. de L..., Nantes – Nat. Leeb, Paris – P.A., Paris.





38
LE PONT DE L'EUROPE

Huile sur toile, h. 0,82; l. 1,20.

Est probablement la première des cinq études connues pour le grand tableau définitif. La composition générale est déjà établie avec ses éléments essentiels et ses principaux personnages (voir nº 44).

EXPOSITIONS: New York, 1968, nº 6 – Houston et New York, 1976-1977, nº 17.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 23 – J. Rewald, *The History of Impressionism*, 1961, repr. p. 373 – *Acquisitions des Musées*, in *Chronique des Arts*, *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1975, nº 164.

HISTORIQUE: Nadar, Paris – Fromentin, Paris – Vente [Collection Fromentin], Paris, Drouot, 5 décembre 1901, nº 2 *(Le Pont de fer)* – Vente, Paris, Drouot, 13 décembre 1937, Salle 11, nº 57 *(Sur le Pont)* – *Metthey*, Paris, c. 1941 – *Wildenstein* – Acquis par:

ALLBRIGHT-KNOX ART GALLERY, BUFFALO, U.S.A.



39
LE PONT DE L'EUROPE, esquisse

Huile sur toile, h. 0,32; l. 0,45
Griffe en bas à gauche.

Cette seconde esquisse apparaît comme une mise au point plus rigoureuse du schéma constructif du tableau. N'y figurent plus les deux principaux personnages – évoqués seulement par quelques taches au sol – ni certains détails de l'étude précédente. Mais le rythme et l'effet perspectif de la superstructure métallique du pont se précisent et, équilibrant la composition, apparaissent à droite les immeubles dominant le hall de la gare Saint-Lazare. (Voir nº 44.)

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 12 – Houston et New York, 1976-1977, nº 19.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 26 – *Nouvelles acquisitions*, in *Chronique des Arts*, février 1963, repr. p. 6 – G. Viatte, *Nouvelles acquisitions des Musées de Province depuis 1960*, in *La Revue du Louvre*, 1964, nº 4-5, p. 291, nº 62.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – Acquis en 1962 par:

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, RENNES.



40
LE PONT DE L'EUROPE, esquisse

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,73
Signé (par Martial Caillebotte) en bas à droite: *G. Caillebotte*.

Cette dernière esquisse d'ensemble, bien qu'encore incomplète dans les détails, est très proche de la composition définitive (voir nº 44).

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 9 – Chartres, 1965, nº 3 – New York, 1968, nº 5 – Houston et New York, 1976-1977, nº 18.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 21 – C. Roger-Marx, *Les Impressionnistes*, 1956, repr. p. 34.

HISTORIQUE: Daufresne, Paris – Martial Caillebotte – P.A., Paris.





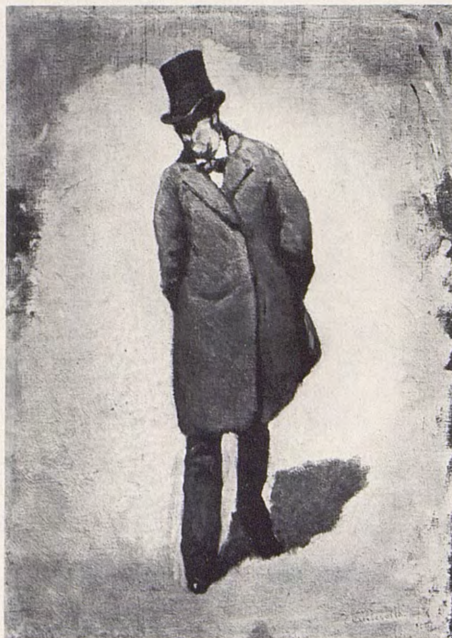
41
LE PONT DE L'EUROPE – Etude partielle

Huile sur toile, h. 0,56; l. 0,46

Etude très poussée de la structure métallique du pont pour la partie qui occupe le premier plan dans le tableau définitif. Tandis que la vue sur la Gare Saint-Lazare et les immeubles qui la dominent est encore à l'état d'esquisse (voir nº 44).

EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº 20.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



42
LE PONT DE L'EUROPE – Etude partielle

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,38
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Griffe au-dessous de la signature.

Cette esquisse du promeneur, au premier plan du tableau, désignée parfois sous le titre *L'Homme au chapeau haut de forme*, représente le peintre lui-même. La position inversée par rapport au tableau définitif permet de penser qu'il y a eu utilisation par l'artiste d'un cliché photographique.

EXPOSITIONS: New York, 1968, nº 8 – Houston et New York, 1976-1977, nº 21.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 25 – J. Kirk T. Varnedoe, *Caillebotte's Pont de l'Europe*, in *Art International*, *The Lugano Review*, avril 1974, p. 41, repr. fig. 6.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – Coll. part., Londres – Vente, Londres, Sotheby, 30 mars 1966, nº 27 – *Stephen Hahn Gallery*, New York, c. 1970 – P.A., U.S.A.



43
LE PONT DE L'EUROPE – Etude partielle

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

On retrouve une nouvelle fois, mais développée sur toute la longueur du pont, l'étude de la structure métallique. Le personnage accoudé à la balustrade a pris sa place et son attitude définitives. La vue, à travers les croisillons, s'est précisée. Il y a ici plus qu'une étude, ce qui explique peut-être que, exceptionnellement, Caillebotte l'ait signée (voir nº 44).

HISTORIQUE: Vente, Paris, Drouot, 20 janvier 1947, Salle 9 (sans catalogue) – P. Lamy, Paris – Korb, Paris, c. 1974.





44
LE PONT DE L'EUROPE



Huile sur toile, h. 1,31; l. 1,81
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte. 1876.*

La construction du nouveau pont de l'Europe (1865-1868) n'était achevée que depuis quelques années lorsque Caillebotte exécuta cette peinture. C'est donc un aspect du «Paris Moderne» qu'il a voulu représenter en choisissant pour motif essentiel de sa composition la haute structure métallique du pont dont, par un cadrage original, il accroît l'importance. Sa ligne oblique coupe totalement en deux la vue du quartier de l'Europe. Bordée par le treillis de fer, la rue de Vienne occupe toute la partie gauche du tableau. Elle descend de la place de l'Europe, partie centrale du pont. Parmi les promeneurs, un couple s'avance au premier plan: Caillebotte, on le sait (voir nº 42) s'y est représenté lui-même, il est accompagné semble-t-il, de son amie Mme Hagen (voir nº 55). A l'arrière-plan, de l'autre côté de la place, les premiers immeubles de la rue de Saint-Pétersbourg (aujourd'hui Léningrad). A droite, en partie masquée par les croisillons, on entrevoit la rue de Londres, autre bras du pont, avec sa structure métallique. En contrebas, les aménagements ferroviaires de la Gare Saint-Lazare, dont le trafic est évoqué par la fumée qui s'élève au-dessus du pont.

EXPOSITIONS: *3e Exposition Impressionniste*, Paris, 1877, nº 2 – *Rétrospective*, 1894, nº 6 – *Maîtres connus et inconnus de Montmartre à Montparnasse*, Annecy, Musée du Château, 1964, nº 4 – *Peintres de Montmartre et de Montparnasse, de Renoir à Valtat*, Musée Rath, Genève, 1965, nº 2 – *60 Maîtres, de Montmartre à Montparnasse*, Musée Galliéra, Paris, 1966, nº 2 – *L'Aube du XXe siècle, de Renoir à Chagall*, Musée du Petit-Palais, Genève, 1968, nº 13 – *Le Centenaire de l'Impressionnisme*, Ginza Matsuza Kaya, Tokio, 1974, nº 6 (exposition itinérante) – *Le Centenaire de l'Impressionnisme*, Petit-Palais, Genève, 1974, nº 5 – Houston et New York, 1976-1977, nº 16.

BIBLIOGRAPHIE: A.P. [Pothey], *Beaux-Arts*, in *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877 – G. Vassy, *La Journée à Paris*, in *L'Evénement*, 8 avril 1877 – Anonyme, *Le jour et la nuit*, in *Le Moniteur Universel*, 8 avril 1877 – R. Lepelletier, *Les Impressionnistes*, in *Le Radical*, 8 avril 1877 – Jacques, *L'Exposition Impressionniste*, in *L'Homme Libre*, 12 avril 1877 – G. Rivière, *L'Exposition des Impressionnistes*, in *L'Impressionniste*, 14 avril 1877 (repr. du croquis de Caillebotte voir *infra* p. 250) – Ph. Burty, *L'Exposition des Impressionnistes*, in *La République Française*, 25 avril 1877 – F. Chevalier, *Les Impressionnistes*, in *L'Artiste*, mai 1877 – G. Rivière, *Les Intransigeants et les Impressionnistes*, in *L'Artiste*, 1 novembre 1877 – Thiebault-Sisson, *L'Exposition Caillebotte*, in *Le Temps*, 7 juin 1894 – A. Alexandre, *L'Exposition Caillebotte*, 10 juin 1894.
M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 6, *Cat.*, nº 20 – J. Bouret, *Un peintre de notre temps*, in *Arts*, 25 mai 1951 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 14, repr. couleurs pl. 3 – *L'Extraordinaire aventure de l'Aube du XXe s.*, in Catalogue du Musée du Petit-Palais, Genève, s.d. (1968), p. 6 – L. Nochlin, *Realism*, 1971, p. 157 – J. Kirk T. Varnedoe, *Caillebotte's Pont de l'Europe: a new slant*, in *Art International, The Lugano Review*, 20 avril 1974, p. 28-29, 41, 58, repr. couleurs p. 39 et *Gustave Caillebotte in context*, in *Arts Magazine*, mai 1976, p. 94-99.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à E. Lamy – Mme Drouilly, née Lamy, Paris – Vente, Paris, Galerie Charpentier, 5 juillet 1956, nº 37 – Acquis à cette vente par Oscar Ghez – Fondation Oscar Ghez:

MUSÉE DU PETIT-PALAIS, GENÈVE.

45
LE PONT DE L'EUROPE



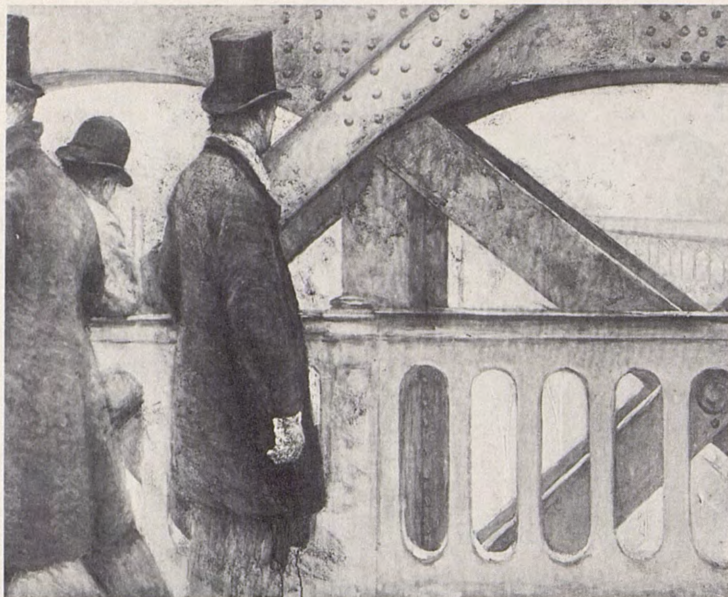
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Griffe en bas à droite.

Esquisse pour la nouvelle composition du *Pont de l'Europe*, nº 46.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 11 – New York, 1968, nº 7 – *Japonisme – Japonese influence on French Art 1854-1910*, Museum of Art, Cleveland, juillet-août 1975; The Rutgers University Art Gallery, New Brunswick, octobre-novembre 1975; The Walters Art Gallery, Baltimore, 10 décembre 1975-26 janvier 1976, nº 183 – Houston et New York, 1976-1977, nº 23.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 24 – J. Kirk T. Varnedoe, *Caillebotte's Pont de l'Europe: a new slant*, in *Art International, The Lugano Review*, 20 avril 1974, p. 28, repr. fig. 2.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – *Stephen Hahn*, New York.



46
LE PONT DE L'EUROPE
Huile sur toile, h. 1,05; l. 1,30
Griffe en bas à droite.

La structure métallique du pont de l'Europe est le motif choisi une nouvelle fois par Caillebotte pour cette peinture exécutée en 1877. La composition est totalement différente de la précédente, le cadrage plus insolite. L'endroit représenté se situe sur la place de l'Europe, au centre même du pont, à son point le plus élevé. D'où l'effet surbaissé qu'offre le sommet des croisillons de fer par rapport aux personnages. A droite on aperçoit le grand hall vitré représenté dans plusieurs des *Gare Saint-Lazare*, peintes par Monet en cette même année 1877 et dont trois furent acquises par Caillebotte.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 10 – Londres, 1966, nº 5 – Houston et New York, 1976-1977, nº 22.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 22 – Keith Robert, *Exhibition at Wildenstein*, in *Burlington Magazine*, juillet 1966, p. 386.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – Dépôt temporaire, National Gallery of Ireland, Dublin, 1964-1971 – P.A., Paris.

---



47
LES PEINTRES EN BATIMENT
Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Griffe en bas à droite.

Esquisse pour le tableau nº 48.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 76 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2728 – Paris, 1951, nº 16 – Londres, 1966, nº 8 – New York, 1968, nº 12.

BIBLIOGRAPHIE: Fontainas et Vauxcelles, *L'Art Français de la Révolution à nos jours*, 1922, p. 175, repr. p. 176 – M. B., *Catalogue*, 1951, nº 40.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---



47A
ÉTUDE POUR LES PEINTRES EN BATIMENT
Dessin au crayon sur papier, h. 0,48; l. 0,32
Dimensions du dessin, h. 0,39; l. 0,10.

Ce personnage ne se retrouve pas dans la composition définitive (nº 48), sans doute une première idée pour le peintre au premier plan à gauche.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.







47B
ÉTUDE POUR LES PEINTRES EN BATIMENT
Dessin au crayon sur papier, h. 0,47; l. 0,30
Dimensions du dessin, h. 0,41; l. 0,18.

Etude pour le peintre en haut de l'échelle de la composition définitive (nº 48).

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---

47C
ÉTUDE POUR LES PEINTRES EN BATIMENT
Dessin au crayon sur papier, h. 0,47; l. 0,31.

Etude pour le peintre vu à travers les barreaux de l'échelle dans la composition définitive (nº 48).

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---

48
LES PEINTRES EN BATIMENT
Huile sur toile, h. 0,87; l. 1,16
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 77*.

La localisation de cette «scène de la vie ouvrière» n'est pas précisée. Comme les grandes compositions du *Pont de l'Europe* et du *Temps de pluie* (nºs 44, 52), avec lesquelles elle figurait à l'Exposition Impressionniste de 1877, elle se situe probablement dans une des longues rues rectilignes qui partent de la place de l'Europe.

EXPOSITIONS: *3e Exposition Impressionniste*, Paris, 1877, nº 6 – *Rétrospective*, 1894, nº 50 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2710 – Paris, 1951, nº 15 – Chartres, 1965, nº 5 – Londres, 1966, nº 7 – New York, 1968, nº 11 – Houston et New York, 1976-1977, nº 24.

BIBLIOGRAPHIE: R. Lepelletier, *Les Impressionnistes*, in *Le Radical*, 8 avril 1877 – G. Rivière, *L'Exposition des Impressionnistes*, in *L'Impressionniste*, 14 avril 1877 – P. Mantz, *L'Exposition des Peintres Impressionnistes*, in *Le Temps*, 22 avril 1877 – Ph. Burty, *Exposition des Impressionnistes*, in *La République Française*, 25 avril 1877 – G. Rivière, *Les Intransigeants et les Impressionnistes, souvenirs du Salon libre de 1877*, in *L'Artiste*, 1 novembre 1877 – Thiébault-Sisson, *L'Exposition Caillebotte*, in *Le Temps*, 7 juin 1894 – G. Geffroy, *L'Exposition Caillebotte chez Durand-Ruel*, in *La Justice*, 13 juin 1894 – Raoul Sertat, *Revue artistique*, in *La Revue Encyclopédique*, 15 décembre 1894 – G. Geffroy, *Gustave Caillebotte*, in *La vie artistique*, 3e série, 1894, p. 289 – J. Bernac, *The Caillebotte bequest to the Luxembourg*, in *The Art Journal*, août-octobre 1895, p. 310, repr. p. 200 – G. Geffroy, *Claude Monet*, 1924, T. II, p. 31 (repr. article de *La vie artistique*, 1894, voir plus haut) – M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 8, *Cat.*, nº 39 – J. Bouret, *Un peintre de notre Temps*, in *Arts*, 25 mai 1951, p. 1 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 28 – A. Werner, *Caillebotte: a rediscovery*, in *Arts Magazine*, septembre-octobre 1968, p. 45 – M. Bodelsen, *Early Impressionist Sales, 1874-1894*, in *Burlington Magazine*, juin 1968, p. 339-340 – M. Sérullaz, *Les Peintres Impressionnistes*, 1973, p. 98 – J. Kirk T. Varnedoe, *Caillebotte's Pont de l'Europe: a new slant*, in *Art International*, *The Lugano Review*, 20 avril 1974, p. 58 note 10.

HISTORIQUE: Vente des Impressionnistes, Paris, Drouot, 28 mai 1877, nº 3 (repris par Caillebotte) – Famille de l'artiste – P.A., Paris.





49
RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE, Etude partielle

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.
Connu par une photographie des archives familiales.

Cette esquisse représente sans doute les premières notations, prises sur le vif, pour la partie gauche du tableau nº 52. L'effet de perspective montante, plus accentué que dans la composition définitive, ne laisse apercevoir que le bas des immeubles du carrefour rue de Moscou – rue de Turin. La mise en place de quelques silhouettes sous leurs parapluies indique déjà approximativement leur position future, mais les attitudes seront modifiées. La traduction de l'effet de pluie apparaît comme le motif essentiel de cette étude.

HISTORIQUE: (?) A. Vollard, c. 1894.



50
HOMME ET FEMME SOUS UN PARAPLUIE

Huile sur toile, h. 0,46; l. 0,32.

Etude partielle pour la *Rue de Paris – Temps de pluie* (nº 52). Représente les deux personnages qui descendent la rue de Moscou, au premier plan à droite.

EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº 27.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



50A
HOMME ET FEMME SOUS UN PARAPLUIE

Dessin au crayon sur papier, h. 0,47; l. 0,31.

Etude partielle pour la *Rue de Paris*, *Temps de pluie*, voir nº ci-dessus.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.







50B
ÉTUDES POUR LA RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE

Deux dessins au crayon sur une même feuille, h. 0,46; l. 0,29.

1 FEMME VUE DE DOS, TENANT UN PARAPLUIE
C'est le personnage de gauche du groupe des deux femmes qui s'encadre, à l'arrière-plan entre le lampadaire et la figure de l'homme, sur le trottoir de la rue de Turin. Ce groupe ne figure pas encore sur l'esquisse du Musée Marmottan (nº 51).
Dimensions du dessin: h. 0,17; l. 0,07.

2 FEMME VUE DE PROFIL, S'APPRÊTANT A DESCENDRE DU TROTTOIR
A l'angle de l'immeuble de droite, à l'arrière-plan. Ne figure pas dans l'esquisse du Musée Marmottan.
Dimensions du dessin: h. 0,11; l. 0,05.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



50C
DEUX HOMMES SOUS UN PARAPLUIE

Dessin au crayon sur papier: h. 0,47; l. 0,31.

Connu par une photo (archives familiales).
Etude partielle pour la *Rue de Paris*, *Temps de pluie* (nº 52). Représente les deux hommes traversant la rue de Turin, au premier plan à gauche.



50D
ÉTUDES POUR LA RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE

Deux dessins au crayon sur une même feuille, h. 0,46; l. 0,29.

1 HOMME VU DE PROFIL AVEC PARAPLUIE
Se dirigeant vers la gauche, devant la pharmacie à l'angle de la rue de Moscou.
Dimensions du dessin: h. 0,31; l. 0,15.

2 HOMME ALLUMANT SA PIPE
Dimensions du dessin: h. 0,19; l. 0,07.
Parapluie reposant sur l'épaule.
N'est pas repris dans le tableau définitif.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



51
RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

Esquisse d'ensemble du grand tableau (nº 52), cette peinture garde encore dans sa liberté de facture le caractère d'une notation directe d'un instant de la vie parisienne. La mise en place des architectures et des personnages y est cependant déjà établie avec précision, telle qu'elle se retrouvera dans la composition définitive.

EXPOSITION: Houston et New York; 1976-1977, nº 26.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 29 – F. Daulte et C. Richebé, *Monet et ses amis*, Catalogue du Musée Marmottan, Paris, 1971, nº 80, repr. couleurs.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Claude Monet, qui l'avait encore dans sa chambre à Giverny au moment de sa mort (voir G. Geffroy, *Claude Monet*, 1924, t. II, p. 187) – Michel Monet, Giverny, légué en 1966 à l'Académie des Beaux-Arts, Paris:

MUSÉE MARMOTTAN, PARIS.

---

52
RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE

Huile sur toile, h. 2,09; l. 3,00
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1877.*

Cette peinture a été et est encore désignée sous des titres divers: *Les Parapluies*, *Temps de pluie à Paris*, ou, même, erronés: *Place de l'Europe un jour de pluie*. Il convient de lui conserver celui que lui a donné Caillebotte dès l'Exposition de 1877: *Rue de Paris, Temps de pluie* et qui traduit bien son double objectif, conforme au credo Impressionniste: exprimer la vie de Paris à un certain moment et dans une certaine atmosphère. Cette rue qui occupe tout le premier plan de la composition est la rue de Turin. Elle part de la place de l'Europe et dans sa partie supérieure traverse la rue de Moscou, formant ainsi le large carrefour représenté au second plan. Au fond, les immeubles dont l'aspect n'a guère changé; vers la gauche ceux de la rue de Moscou et de la rue Clapeyron dont l'imposante masse triangulaire qui se découpe sur le ciel a été audacieusement soulignée par le peintre. Des maisons à droite marquent le départ des rues adjacentes.
Comme dans le *Pont de l'Europe* un couple de promeneurs s'avance au premier plan, le parapluie remplaçant l'ombrelle. Ces deux personnes sont à n'en pas douter des familiers du peintre, qui en donne des portraits achevés. Leur identité n'est pas connue. Seul le prénom de la jeune femme, *Clotilde*, est indiqué sur un croquis.
La présentation grandeur nature du groupe du premier plan, en contraste avec l'échelle très réduite des passants qui animent le carrefour, contribue à donner à la peinture son étonnante dimension spatiale. Cette œuvre de Caillebotte, «qui déroute toutes traditions», écrira un chroniqueur de l'époque, occupe dans les compte rendus de l'Exposition Impressionniste de 1877 une place très importante.

EXPOSITIONS: *3e Exposition Impressionniste*, Paris, 1877, nº 1 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 47 – Paris, 1951, nº 13 – *Paintings from the collection of Walter P. Chrysler Jr.*, Portland, Art Museum, mars 1956, nº 78, exposition présentée ensuite à: Seattle Art Museum; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor; Los Angeles, County Museum; Minneapolis, Institute of Arts; Saint Louis, City Art Museum; Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art; Detroit, Institute of Arts; Boston, Museum of Fine Arts, avril 1957 – *French paintings 1789-1929 from the collection of Walter P. Chrysler Jr.*, Dayton, Art Institute, 1960, nº 56 – *The Past rediscovered: French painting 1800-1900*, Minneapolis, Institute of Arts, 1969, nº 7 – Houston, 1976-1977, nº 25.

BIBLIOGRAPHIE: G. Vassy, *La journée à Paris*, in *L'Evénement*, 6 avril 1877 – P. Sébillot, *L'Exposition des Impressionnistes*, in *Le Bien Public*, 7 avril 1877 – A.P. [Pothey], *Beaux-Arts*, in *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877 – Anonyme, *Le jour et la nuit*, in *Le Moniteur Universel*, 8 avril 1877 – P. Le Pelletier, *Les Impressionnistes*, in *Le Radical*, 8 avril 1877 – Jacques, *L'Exposition Impressionniste*, in *L'Homme Libre*, 12 avril 1877 – R. Ballu, *L'Exposition des Peintres Impressionnistes*, in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 14 avril 1877 (article repris in *Les Beaux-Arts Illustrés*, 23 avril 1877) – G. Rivière, *L'Exposition des Impressionnistes*, in *L'Impressionniste*, 14 avril 1877 – E. Zola, *Une Exposition: les Peintres Impressionnistes*, in *Le Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877 – P. Mantz, *L'Exposition des Peintres Impressionnistes*, in *Le Temps*, 22 avril 1877 – Ph. Burty, *Exposition des Impressionnistes*, in *La République Française*, 25 avril 1877 – F. Chevalier, *Les Impressionnistes*, in *L'Artiste*, mai 1877 – G. Rivière, *Les Intransigeants et les Impressionnistes: souvenirs du Salon libre de 1877*, in *L'Artiste*, 1 novembre 1877 – L. Mancino, *La descente de la courtille*, in *L'Art*, 1877, p. 68 – J. Crevelier, *A travers l'art: Caillebotte*, in *Le Soir*, 8 juin 1894. M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 6, repr. couverture, *Cat.* nº 28 – J. Bouret, *Un peintre de notre temps*, in *Arts*, 25 mai 1951, p. 1, repr. – J.M. [Maxon], *Place de l'Europe on a rainy day*, in *Calendar of the Art Institute of Chicago*, mai 1965, p. 8-9 – J.M. [Maxon], *Some recent acquisitions*, in *Apollo*, septembre 1966, p. 216, repr. couleurs d'un détail du tableau sur la couverture – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 28, repr. couleurs pl. 7 – R. Rosenblum, préface du *Catalogue Exposition Minneapolis*, 1969 (voir plus haut), repr. Hors texte et détail couleurs sur couverture – R. Rosenblum, *The 19th Century France revalued*, in *Art News*, summer 1969, p. 60, repr. détail couleurs sur couverture – L. Nochlin, *Realism*, 1971, p. 168, 264 note 103, repr. p. 169, nº 103 – J. Kirk T. Varnedoe, *Caillebotte's Pont de l'Europe*, in *Art International, The Lugano Review*, 20 avril 1974, p. 29, 41, 58 (notes 7, 10, 11), repr. fig. 5 – R. Huyghe, *La relève du réel*, 1974, p. 431, repr. p. 154 – G. Picon, *Emile Zola, le bon combat, de Courbet aux Impressionnistes*, 1974, p. 189, 240, note 53 – J. Kirk T. Varnedoe, *Gustave Caillebotte in context*, in *Arts Magazine*, mai 1976, p. 94-99.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste (château de Montglat, S. et M., 1900-1950), Paris, 1950-1954 – Walter P. Chrysler Jr., New York, 1954 – *Wildenstein and Co Inc.* – Acquis en 1964 sur le fonds Charles H. and Mary F.S. Worcester par:

THE ART INSTITUTE, CHICAGO.









53
PORTRAIT DE MADAME MARTIAL CAILLEBOTTE

Huile sur toile, h. 0,83; l. 0,72
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1877.*

La mère de l'artiste, née Céleste Daufresne, qui avait 58 ans lors de l'exécution de ce portrait, devait mourir un an plus tard, le 20 octobre 1878. Elle est représentée dans une pièce de l'hôtel particulier de la rue de Miromesnil dont les éléments mobiliers et décoratifs, fidèlement reproduits, expriment bien l'époque et le milieu social du modèle. Mme Martial Caillebotte, figure aussi dans deux autres tableaux exécutés en 1876: *Portraits à la campagne* et *Le Déjeuner, rue de Miromesnil* (nos 31-32). La broderie à laquelle elle travaille permet de rappeler que tous les modèles de ses ouvrages étaient dessinés par son fils – dessins encore conservés dans la famille du peintre.

EXPOSITIONS: *3e Exposition Impressionniste*, Paris, 1877, no 4 – *Rétrospective*, Paris, 1894, no 33 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, no 2701 – Paris, 1951, no 14 – Chartres, 1965, no 4 – Londres, 1966, no 6 – New York, 1968, no 9 – Houston et New York, 1976-1977, no 29.

BIBLIOGRAPHIE: L. de Lora: *L'Exposition des Impressionnistes*, in *Le Gaulois*, 10 avril 1877 – G. Rivière, *L'Exposition des Impressionnistes*, in *L'Impressionniste*, 14 avril 1877 – Ph. Burty, *Exposition des Impressionnistes*, in *La République Française*, 25 avril 1877 – M. B., *Catalogue*, 1951, no 30 – M. B., *Caillebotte*, 1968, p. 47.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

54
PORTRAITS DANS UN INTÉRIEUR

Huile sur toile, h. 0,46; l. 0,56
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1877.*

Représente deux amies de la famille Caillebotte, Mmes Godard et Davey, dans un salon de l'hôtel de la rue de Miromesnil.

EXPOSITIONS: *3e Exposition Impressionniste*, Paris, 1877, no 5 – Houston et New York, 1976-1977, no 31.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 32 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 6.

HISTORIQUE: Donné par le peintre à son ami Henri Cordier, Paris (voir no 235) – P.A., New York.

55
PORTRAIT DE JEUNE FEMME DANS UN INTÉRIEUR

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,65
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1877*
Peint à Paris, rue de Miromesnil.

La jeune femme qui a posé pour cette peinture est la même que celle qui s'avance près de Caillebotte au premier plan du *Pont de l'Europe* (voir no 44). Il paraît probable que l'on retrouve également ici la peinture qui a figuré à l'Exposition Impressionniste de 1879, no 22, sous la désignation: *Portrait de Mme H...*, et qu'elle représente Mme Hagen, l'amie de Caillebotte (voir note 91, p. 21). Un autre portrait a été exécuté en 1884 (no 262).

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, no 22 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, no 2725 – New York, 1968, no 10.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 202.

HISTORIQUE: Donmaison, Paris – *Durand-Ruel*, 1894 – G. Selz, Paris – Vente Londres, Sotheby, 1 décembre 1971 – P.A., Paris, 1972.





56
PORTRAIT DE A. CASSABOIS

Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,74
Signé et daté en haut à droite: *G. Caillebotte. 77*
Peint à Paris.

Le modèle était un ami de Caillebotte. Il est représenté dans *La partie de bésigue* (no 165).

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 25 – Houston et New York, 1976-1977, no 32.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 46.

HISTORIQUE: A. Cassabois, Paris – Légué à son neveu Léchopié, Ablon-sur-Seine – J. P. Elzas, U.S.A.



57
PORTRAIT DE JEUNE FEMME

Huile sur toile, h. 1,06; l. 0,82.

Dans cette peinture restée à l'état d'esquisse, on reconnaît le modèle du no 55.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



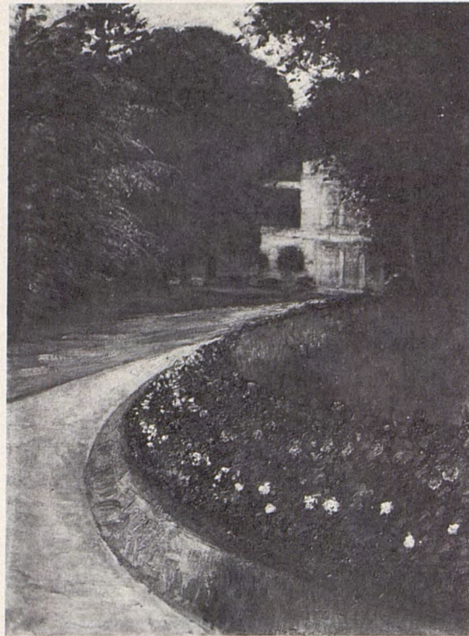
58
LE PARC MONCEAU

Huile sur toile, h. 0,50; l. 0,65
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1877*
Voir no 111.

BIBLIOGRAPHIE: M. Bodelsen, *Early Impressionist Sales 1874-1894... Procès-verbaux*, in *Burlington Magazine*, juin 1968, p. 336.

HISTORIQUE: *Vente de tableaux Impressionnistes*, Paris, Drouot, 28 mai 1877, no 4 – *Tooth*, Londres – P.A., Londres, c. 1969.





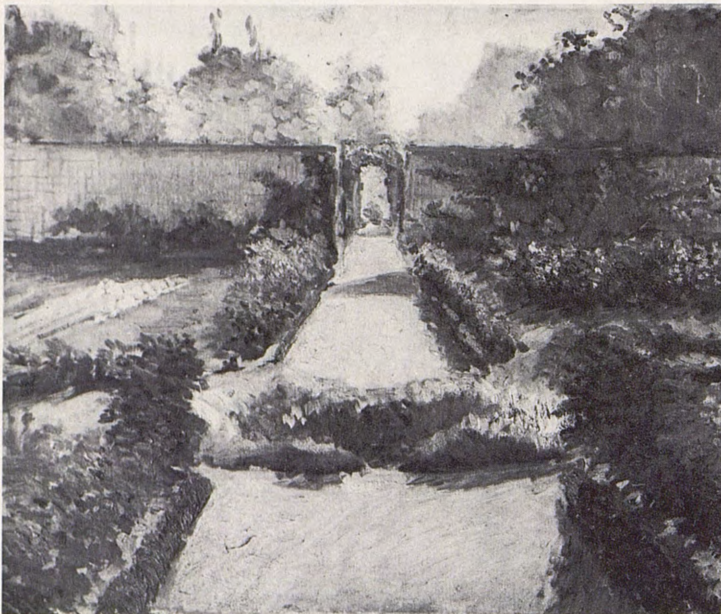
59
LE PARC D'YERRES

Huile sur toile, h. 0,81 – l. 0,59
Signé et daté en bas à droite : *G. Caillebotte 77.*

Entre les beaux arbres du parc, vue partielle de la demeure familiale de Caillebotte.

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 38.

HISTORIQUE : E. Daufresne, av. 1894 – Martial Caillebotte – Famille de l'artiste – P.A., Paris.

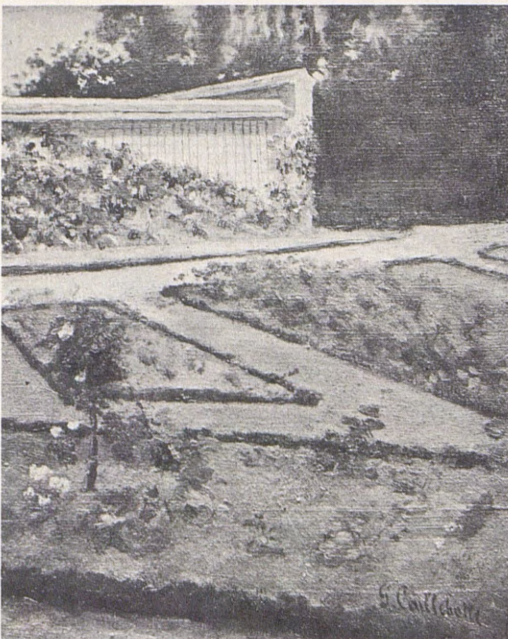


60
LE JARDIN POTAGER, YERRES

Huile sur toile, h. 0,60 ; l. 0,73
Voir nº 62.

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 33.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P.A., Paris.



61
LE JARDIN POTAGER

Toile, Dimensions inconnues.
Signé et daté en bas à droite : *G. Caillebotte 7 (?).*

Peinture connue par une photographie ancienne (archives familiales). On y reconnaît le jardin potager de la propriété d'Yerres, plusieurs fois peint par Caillebotte en 1877 (voir nos 60-65).



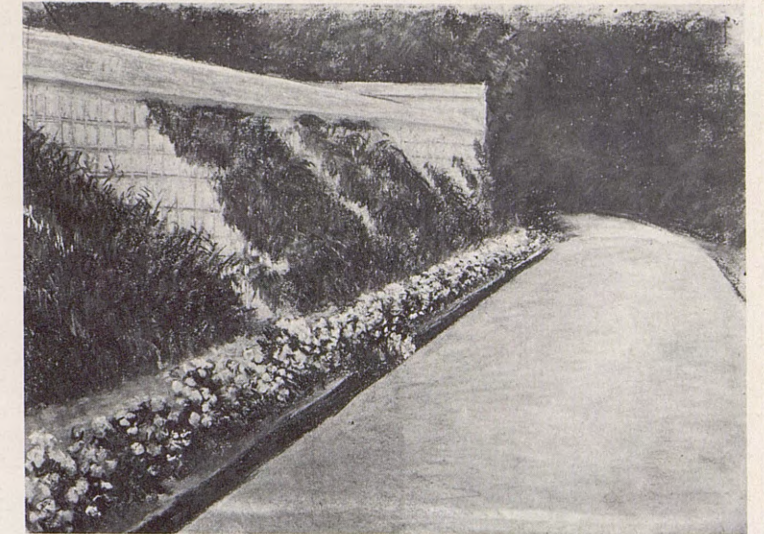


62
LE MUR DU JARDIN POTAGER, YERRES

Pastel, h. 0,44 ; l. 0,49
Signé en bas à gauche : *G. Caillebotte 77.*

Ce mur aux plates-bandes fleuries était situé au fond du parc, séparant celui-ci du jardin potager (voir nos 61, 65).

HISTORIQUE : Mme Auguste Caillebotte, c. 1894.



63
JARDIN POTAGER, YERRES

Pastel, h. 0,41 ; l. 0,54
Signé et daté en bas à gauche : *G. Caillebotte 77*
Voir nº 62

EXPOSITIONS : (?) *4e Exposition Impressinniste*, Paris 1879, nº 29 – *Rétrospective*, Paris, 1951, nº 21.

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 52.

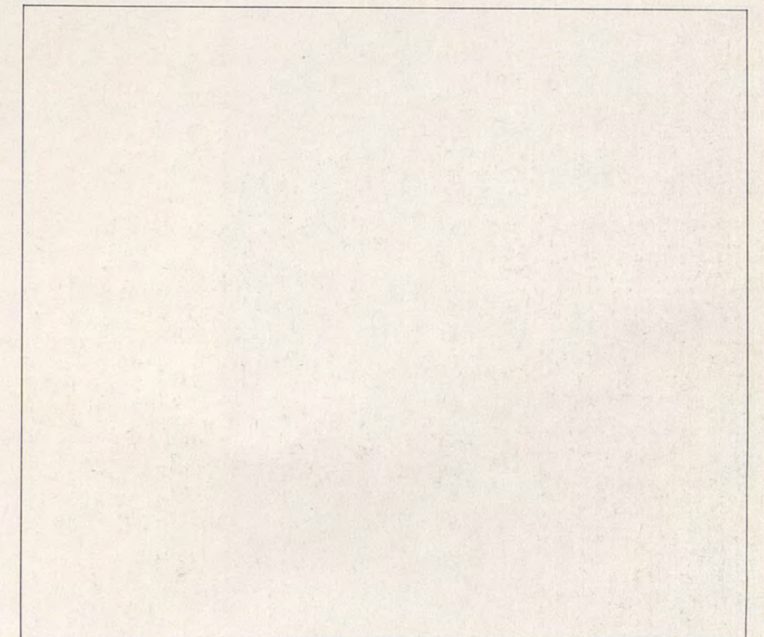
HISTORIQUE : (?) E. Daufresne – Comte Arnauld Doria, Paris, c. 1947.

64
LE JARDIN, ÉTUDE DE FLEURS, YERRES

Huile sur toile, h. 0,80 ; l. 0,65
Signé, (?) en bas à gauche : *G. Caillebotte.*

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 37.

HISTORIQUE : Anciennement famille de l'artiste.

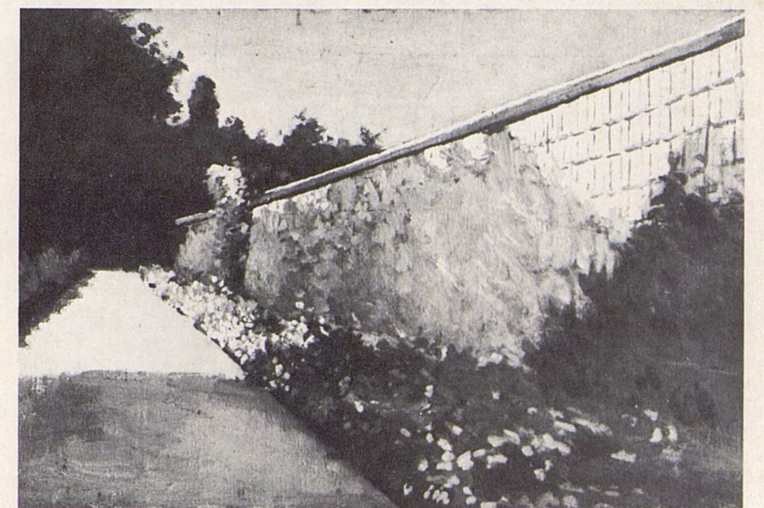


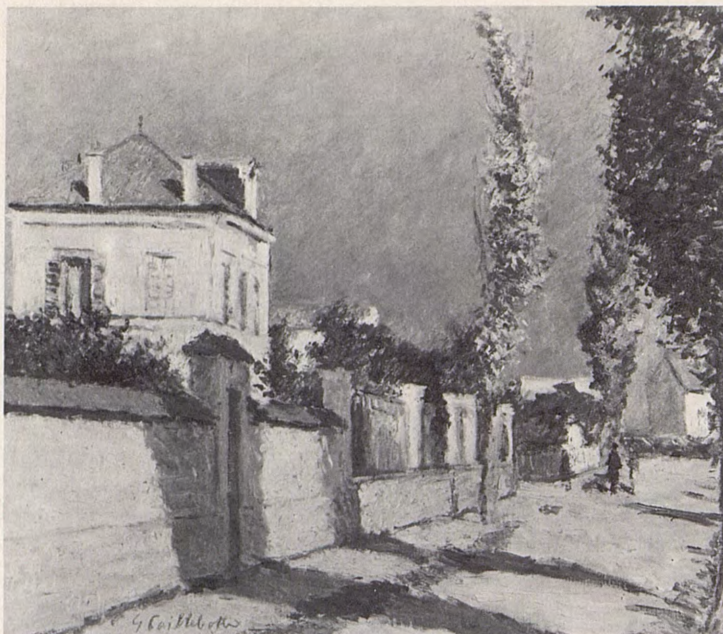
65
LE MUR DU JARDIN POTAGER, YERRES

Huile sur toile, h. 0,27 ; l. 0,41
Voir nº 62.

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 18.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P.A., Paris.





66
UNE RUE A YERRES

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,65
Signé en bas vers la gauche: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: Vente Paris, Drouot, 24 mars 1958, nº 148 *(Rue de banlieue)* – *Lorenceau*, Paris – *Tooth*, Londres *(La maison blanche)* – P.A., Londres, 1969.



67
UN JARDIN, YERRES

Huile sur carton, h. 0,27; l. 0,22
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: Collection particulière, Paris – *J. Spiess*, Paris, 1972 – Vente Vienne, Dorotheum, 18 septembre 1973, nº 601 *(Castle garden)*.



68
MADAME BOISSIÈRE TRICOTANT

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,80
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1877.*

Peint à Yerres. Le modèle est une amie de la famille Caillebotte.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 21 – Houston et New York, 1976-1977, nº 30.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 31.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris, 1968 – J. et A. Beck, Houston, U.S.A.







69
PORTRAIT DE ZOÉ CAILLEBOTTE

Huile sur toile, h. 0,81; l. 1,00
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte. 77.*

Cousine germaine du peintre, Zoé Caillebotte est représentée ici dans le salon de la propriété d'Yerres. Au cours de ce même été, Caillebotte fera d'elle un autre portrait (voir nº 72). On la retrouve aussi dans plusieurs autres peintures exécutées à Yerres (nºs 87, 89).

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 36.

HISTORIQUE: Mme Charles Caillebotte – Mme Desbois, née Caillebotte, Bayeux – P.A., France.



70
PORTRAIT DE CAMILLE DAURELLE

Pastel, h. 0,73; l. 0,60
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 77*
Peint à Yerres.

Le modèle était le fils du valet de chambre de la famille Caillebotte, Jean Daurelle (voir nº 293). Autre portrait nº 71.

EXPOSITION: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 15.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 43.

HISTORIQUE: Appartenait encore à la famille Daurelle en 1894.



71
CAMILLE DAURELLE DANS LE PARC D'YERRES

Pastel, h. 0,73; l. 0,60
Signé et daté en haut à gauche: *G. Caillebotte 77*
Voir nº 70.

EXPOSITIONS: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 14 – *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886, et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 146.

BIBLIOGRAPHIE: J.K. Huysmans, *L'Exposition des Indépendants en 1880*, in *L'Art Moderne*, 1883, T. I., p. 93 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 42.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – Donné à l'Abbé Jean Daurelle, petit-fils du modèle, c. 1934.



72
ZOÉ CAILLEBOTTE DANS LE JARDIN, YERRES

Pastel, h. 0,47; l. 0,59
Signé et daté en haut à droite: *G. Caillebotte 77*
Voir nº 69.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 35.

HISTORIQUE: Mme Augustin Caillebotte – Mme Quillard, née Zoé Caillebotte, Flers – P.A., France.



73
LA SIESTE

Pastel, h. 0,36; l. 0,53
Signé et daté en haut à gauche: *G.C. 77.*

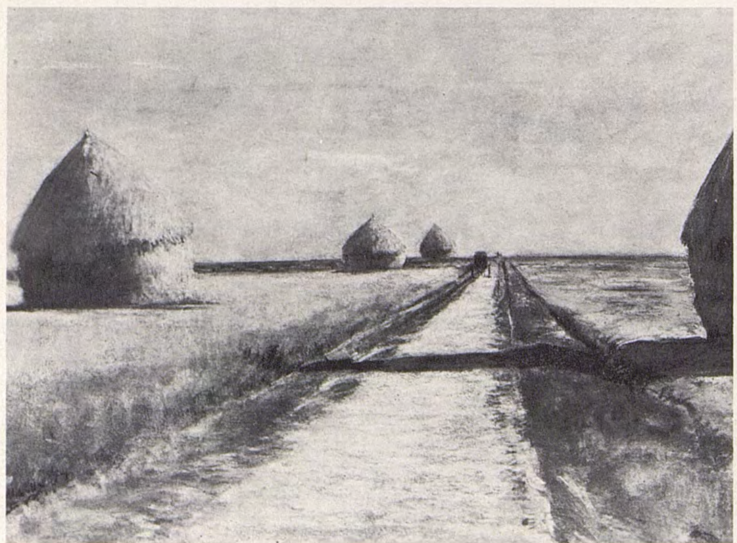
Représente la prairie, au bord de l'Yerres, qui jouxtait la propriété du peintre.

EXPOSITIONS: *Off for the holidays*, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1955, nº 35 – *French and American Impressionism*, Dwight Art Memorial in South Hardley, Massachusetts, 1956, nº 6 – New York, 1968, nº 13 – Houston et New York, 1976-1977, nº D29.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 41.

HISTORIQUE: P. Hugot, Paris – Vente, Paris, Drouot, 23 juin 1950, s. nº – *Wildenstein and Co Inc.*:

WADSWORTH ATHENEUM, HARTFORD U.S.A.



74
PAYSAGE AUX MEULES

Pastel, h. 0,44; l. 0,61
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 77.*

Représente une route en Brie, aux environs d'Yerres.

EXPOSITION: *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2742.

HISTORIQUE: E. May – Vente, Paris, Galliera, 9 mars 1961, nº 156.





75
CANOTIERS RAMANT SUR L'YERRES

Huile sur toile, h. 0,81; l. 1,16
Signé et daté en haut à droite: *G. Caillebotte 1877.*

En 1877 et 1878, pendant ses séjours d'été à Yerres, Caillebotte a exécuté toute une suite de peintures à l'huile ou pastels ayant pour motif des scènes de canotage. Sept de ces œuvres firent partie de l'important envoi de l'artiste à l'Exposition Impressionniste de 1879. Ces rameurs, ainsi que trois autres tableaux de Caillebotte, inspirèrent le caricaturiste Draner, pour sa page de dessins-charge du Charivari du 23 avril 1879 (voir *infra* p. 257, repr.).

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 7 – *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886 et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 272 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 90 *(Rameurs)* – Paris, 1951, nº 17 – Londres, 1966, nº 9 – New York, 1968, nº 15 – Houston et New York, 1976-1977, nº 33.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 47 – J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, 1959 (repr. p. 109 dessins-charge de Draner) – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 5.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



75A
CANOTIERS RAMANT

Dessin au crayon sur papier, h. 0,30; l. 0,46
Mis au carreau; dimensions du dessin: h. 0,17; l. 0,25.

Etude pour *Les Canotiers sur l'Yerres* nº 75.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



76
PÉRISSOIRES SUR L'YERRES

Huile sur toile, h. 1,03; l. 1,56
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1877.*

Offre une vue des bords de la rivière entre Yerres et Crosne, en aval de la propriété de Caillebotte. A l'horizon: les collines de Montgeron.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 9 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 30 – *L'Impressionnisme, ses précurseurs, ses héritiers*, exposition itinérante: Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, Tours, Brest, Grenoble, 1939-1940, nº 8 – *Off for the holidays*, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1955, nº 53 – *Pleasures of summer*, Guild Hall, East Hampton, 1958, nº 12 – *A Treasury of French Art from the Renaissance to modern Times*, Wildenstein Gallery, New York, 1964, nº 12 – New York, 1968, nº 14 – Houston et New York, 1976-1977, nº 35.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 53 – *Arts Magazine*, mai 1964, p. 55 repr. – *Chronique des Arts*, février 1966, repr. p. 63, nº 245 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 12.

HISTORIQUE: E. Lamy, Paris – Vente, Paris, Drouot, 2 mars 1929, Salle 6 *(Colons dirigeant des yoles)* – *Gérard Frères*, Paris – *Metthey*, Paris, c. 1939 – *Wildenstein* – Don du *Milwaukee Journal* en l'honneur de Miss Faye Mc Beath, 1965:

MILWAUKEE ART CENTER, U.S.A.





77
CANOTIERS SUR L'YERRES

Pastel, h. 0,52; l. 0,86
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1877*

Pour le personnage assis face au canotier, cf. nº 83.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 27 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 98 – Paris, 1951, nº 19 – Chartres, 1965, nº 6.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 49.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



78
BAIGNEURS, BORD DE L'YERRES

Pastel, h. 0,75; l. 0,95
Signé et daté en bas vers la gauche: *G. Caillebotte 77.*

On retrouve le thème du baigneur dans deux autres compositions de Caillebotte (nºs 90, 92). Celle-ci a été retenue par le caricaturiste Draner pour un de ses dessins-charge, d'après les tableaux de l'Exposition de 1879, reproduits dans une page du *Charivari* du 23 avril 1879 (voir *infra* p. 257, repr.).

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 26 – *Naissance de l'Impressionnisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1937, nº 90 – *Naissance de l'Impressionnisme*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 1974, nº 88.

BIBLIOGRAPHIE: M. Berhaut, *Trois œuvres de Gustave Caillebotte*, in *Musées de France*, juillet 1948, p. 145-146; repr. fig. 2 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 50 – J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, 1959, repr. p. 109 les dessins de Draner dans le *Charivari* du 23 avril 1879.

HISTORIQUE: Georges Mayer, Paris, 1879 – Mme G. Mayer, c. 1937 – Mme Félix Alcan, Neuilly, 1946 – Acquis par l'Etat, décembre 1946 et mis en dépôt:

MUSÉE D'AGEN.

79
CANOTIER PÊCHANT SUR L'YERRES

Pastel. Dimensions inconnues.
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1877.*

BIBLIOGRAPHIE: Vittorio Pica, *Gli Impressionnisti Francesi*, Bergame, 1908, repr. p. 188 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 45.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à son ami Jules Froyez – Vente J.F. [Froyez], Paris, Drouot, 15 décembre 1896, nº 20.





80
PORTRAIT D'EUGÈNE DAUFRESNE, LISANT

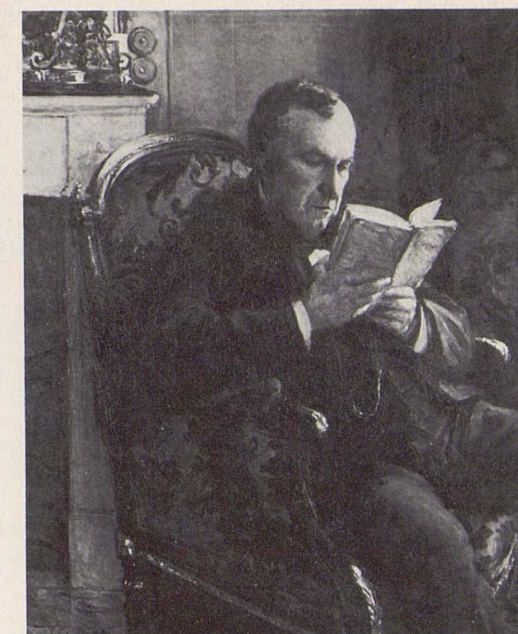
Huile sur toile, h. 1,00; l. 0,81
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1878*
Peint à Paris.

Le modèle était un cousin de la mère du peintre.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 18 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 66 (erreur du catalogue: Pt de M. E.B. ... au lieu de E.D.).

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 71.

HISTORIQUE: E. Daufresne – Martial Caillebotte – *Lorenceau*, Paris, c. 1960 – S. Josefowitz, Lausanne.



81
PORTRAIT DE PAUL HUGOT

Huile sur toile, h. 2,16; l. 0,96
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1878* (dédicacé en bas au milieu, selon le Catalogue de la vente Galliéra 1966. Dédicace sans doute disparue lors de la restauration de cette peinture).

Ami de Caillebotte, dont il possèdait de nombreuses peintures, et qui a fait aussi le portrait de son fils (voir nº 294).
Caillebotte a exécuté une gravure d'après ce portrait (nº 81A).

EXPOSITIONS: New York, 1968, nº 21 – Houston et New York, 1976-1977, nº 43.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 77 – G. Gluck, *First U.S. show at Wildenstein*, in *Art in America*, septembre 1968, p. 108, repr. – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 8.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Paul Hugot – Famille Hugot, c. 1951 – Vente, Paris, Galliéra, 6 décembre 1966, nº 90 – *Wildenstein* – M. Mrs Joseph E. Levine, New York.





81A
PAUL HUGOT

Gravure (pointe-sèche), h. 0,27; l. 0,20

Exécutée d'après la peinture nº 81.
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: Mme Léon Leven, Paris, c. 1894 – M. R. Leven, Paris – Donné en 1975 au:

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS.



82
PORTRAIT DE RICHARD GALLO

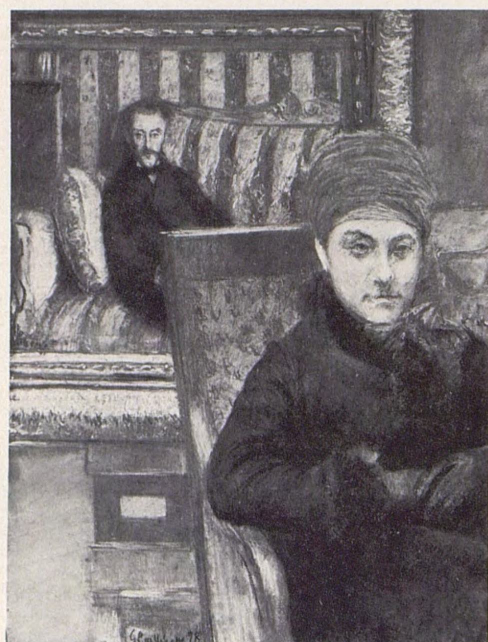
Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,65
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1878.*

Ami de Caillebotte, qui a fait de lui deux autres portraits (voir nos 167, 290), on le retrouve aussi dans *La Partie de bésigue* (no 165), Richard Gallo est représenté ici dans son appartement, à Paris, 40, rue du Rocher.

EXPOSITION: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, no 16.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 70.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Richard Gallo – Légué à son neveu: G. Grandguillot, Marseille – P.A., France.



83
PORTRAIT DE MADAME X...

Pastel, h. 0,65; l. 0,50
Signé et daté en bas vers la gauche: *G. Caillebotte 78.*

Le modèle n'est pas identifié, non plus que l'homme représenté sur le tableau posé sur le chevalet qui figure déjà dans une peinture des *Canotiers sur l'Yerres* (no 77).

EXPOSITION: *Naissance de l'Impressionnisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1937, no 92.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 75 – J. Claparède, *La Collection du Musée Fabre à Montpellier*, in *L'Œil*, octobre 1961, p. 44, repr. – J. Claparède, *Dessins de la Collection Alfred Bruyas et dessins des XIXe et XXe s. du Musée Fabre à Montpellier*, 1962, no 32, repr.

HISTORIQUE: *Lorenceau*, Paris, c. 1937 – *Metthey*, Paris, c. 1939 – Acquis par la Ville de Montpellier, 1939:

MUSÉE FABRE, MONTPELLIER.



84
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,45; l. 0,38.

Le modèle n'est pas identifié.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 14.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





85
PORTRAIT DE MADAME CHARLES CAILLEBOTTE

Huile sur toile, h. 0,92; l. 0,74
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1878.*

Exécutée à Yerres, cette peinture représente la tante du peintre, qui figure aussi dans le tableau antérieur: *Portraits à la campagne* (voir no 31).

EXPOSITION: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, no 20.

BIBLIOGRAPHIE: A. Sylvestre: *Les Indépendants*, in *La Vie Moderne*, 24 avril 1879 – M.B., *Catalogue*, 1951, no 74.

HISTORIQUE: Mme Charles Caillebotte – Mme Augustin Caillebotte – Mme Quillard, née Caillebotte, Flers – P.A., France.



86
PORTRAIT DE M. R...

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Connu seulement par un document, le modèle n'est pas identifié.

EXPOSITION: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, no 19.



87
LES ORANGERS

Huile sur toile, h. 1,57; l. 1,17
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 78.*

Peint à Yerres dans le parc de la propriété familiale: assis, vu de dos, Martial Caillebotte, le frère du peintre; près de la caisse d'orangers, sa nièce Zoé Caillebotte.

EXPOSITIONS: *The Collection of John A. and Audrey Jones Beck*, The Museum of Fine Arts, Houston, 1974, s. no – Houston et New York, 1976-1977, no 38.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 55 – *Catalogue* Exp. Houston, 1974, p. 22, repr. couleurs p. 23.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – Coll. part., Zurich – John A. and Audrey Jones Beck, Houston.





88
PEINTRE SOUS SON PARASOL

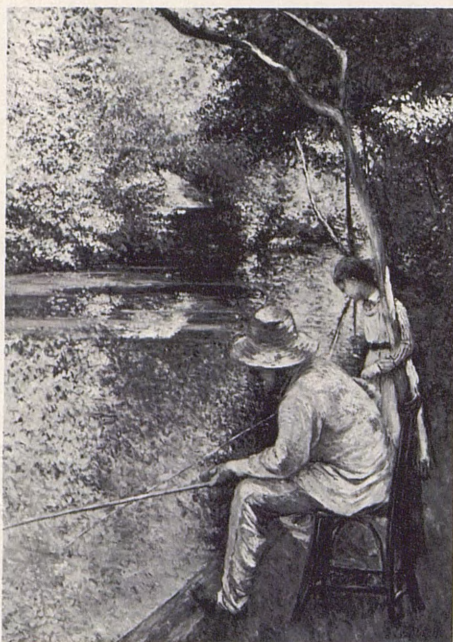
Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,65.

Représente Edouard Dessommes peignant dans le jardin d'Yerres. Ce peintre amateur avait un atelier à Paris, rue de Clichy, d'où Caillebotte a peint une de ses *Vue de Toits* (voir no 105).

EXPOSITIONS: Paris, 1951, no 23 – New York, 1968, no 17.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 57.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



89
PÊCHE A LA LIGNE

Huile sur toile, h. 1,57; l. 1,13
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte, 78.*

Paysage des bords de l'Yerres. Près du pêcheur, non identifié: Zoé Caillebotte, la nièce du peintre. Cette peinture était destinée à faire partie, avec deux autres de mêmes dimensions: *Baigneurs* (no 90) et *Périssoires* (no 91), d'un ensemble décoratif ayant pour cadre les rives de l'Yerres.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, no 23 – Paris, 1951, no 26 – New York, 1968, no 22 – Houston et New York, 1976-1977, no 37.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 78.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



90
BAIGNEURS, BORDS DE L'YERRES

Huile sur toile, h. 1,57; l. 1,17
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 78.*
Partie d'un ensemble décoratif (voir no 89), cette peinture reprend avec d'importantes variantes le motif du baigneur s'apprêtant à plonger, peint l'année précédente (no 78, voir aussi no 92).
Un dessin de Caillebotte représentant seulement le plongeur a été reproduit sous le titre *Paris l'été – A la Grenouillère* dans *La Vie Moderne*, 17 juillet 1880 (voir no 90A). Ce dessin a été repris dans l'illustration de l'article de A. Tabarant, *Les Peintres à la campagne, Bulletin de la Vie Artistique*, 1 septembre 1921.

EXPOSITION: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, no 24 – *Rétrospective*, Paris, 1894, no 115 – Paris, 1951, no 27 – Londres, 1966, no 15 – New York, 1968, no 23.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 79 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 13.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



1878

90A
BAIGNEUR S'APPRÊTANT A PLONGER

Dessin au crayon. Dimensions inconnues
Signé en bas au centre: *G. Caillebotte.*

Ce personnage apparaît, sans variante, dans la peinture *Baigneurs, bords de l'Yerres* (no 90).
Ce dessin non retrouvé, a été reproduit dans *La Vie Moderne* du 17 juillet 1880 (voir no 90).




91
PÉRISSOIRES SUR L'YERRES

Huile sur toile, h. 1,57; l. 1,13
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte, 78.*

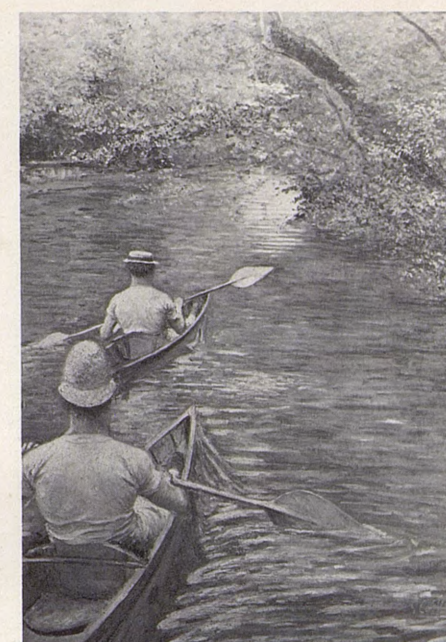
Partie d'un ensemble décoratif (voir no 89).

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris. 1879, no 25 – Paris, 1951, no 28 – Londres, 1966, no 16 – New York, 1968, no 24.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Caillebotte*, 1951, repr., et *Cat.* no 80 – D. Sutton, *Caillebotte*, in *Catalogue Exposition Caillebotte*, Londres, 1966, p. 17, repr. fig. 14 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 36-38, repr. couleurs, fig. 11 – Anonyme, *Wildenstein, Caillebotte Exhibition*, in *Apollo*, décembre 1968, p. 494, repr. fig. 3.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein* – Donné en 1951 au:

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, RENNES.



92
BAIGNEUR S'APPRÊTANT A PLONGER, BORDS DE L'YERRES

Huile sur toile, h. 1,17; l. 0,89
Griffe en bas à droite
Voir nos 78, 90.

EXPOSITIONS: Paris 1951, no 20 – Londres, 1966, no 11 – New York, 1968, no 16 – Houston et New York, 1976-1977, no 36.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 51 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 4, p. 11 – R. Pineus-Witten, *A Caillebotte Exhibition at Wildenstein*, in *Art Forum*, novembre 1968, p. 55-56, repr. p. 56.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein*, – P.A., New York.





93
CANOTIER AU CHAPEAU HAUT DE FORME

Huile sur toile, h. 0,90; l. 1,17
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte* et griffe en bas à droite.

Vue de l'Yerres en direction de Crosne. Cette peinture n'est sans doute pas étrangère au qualificatif de «fantaisies ultra-naturalistes» donné par A. Sylvestre aux œuvres de Caillebotte figurant à l'Exposition de 1879. Il n'est pas surprenant que Draner ait retenu ce «canotier» pour un de ses dessins-charge, reproduit dans *Le Charivari* du 23 avril 1879, avec pour légende : «Partie de bateau... à vapeur» (voir *infra* p. 257).

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 8 *(Partie de bateau)* – *Rétrospective*, 1894, nº 60 *(Promenade en bateau)* – Paris, 1951, nº 30 – *Ciels et sourires de France*, Kunsthalle, Brême, 1953, nº 1 *(Canotage sur la Seine)* – Chartres, 1965, nº 10 – Londres, 1966, nº 18 – New York, 1968, nº 28 – Houston et New York, 1976-1977, nº 34.

BIBLIOGRAPHIE: A. Sylvestre, *Les Indépendants*, in *La Vie Moderne*, 24 avril 1879 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 87 – J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, 1959, repr. p. 109, dessins-charge du *Charivari* du 23 avril 1879 – D. Sutton, *Caillebotte*, in *Catalogue exposition Londres 1966*, p. 17, repr. fig. 15 – K. Roberts, *Exhibition at Wildenstein*, in *Burlington Magazine*, juillet 1966, p. 386 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 14.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



94
PÉRISSOIRE SUR L'YERRES

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Signé par Renoir en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

Vue de la rivière entre Yerres et Brunoy. Au fond, au pied d'un moulin, un des nombreux lavoirs installés au bord de l'Yerres. Une carte postale, vers 1900, offre une vue très proche du site représenté par Caillebotte.

HISTORIQUE: (?) Martial Caillebotte, c. 1894 – Collection particulière, Paris – P.A., New York.



95
PÉRISSOIRES SUR L'YERRES

Huile sur toile, h. 0,81; l. 1,14
Signé, par Renoir, en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Griffe en bas à gauche (apposée après l'effacement de la signature, au cours d'un nettoyage).

Représente, comme la peinture précédente, la partie de la rivière entre Yerres et Brunoy, où les frondaisons sont particulièrement touffues.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 10 – (?) *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886 et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 186 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 70 – Paris, 1951, nº 18 – Londres, 1966, nº 10.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 59 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 1.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein and Co Inc.* Mr. Mrs Paul Mellon, U.S.A.





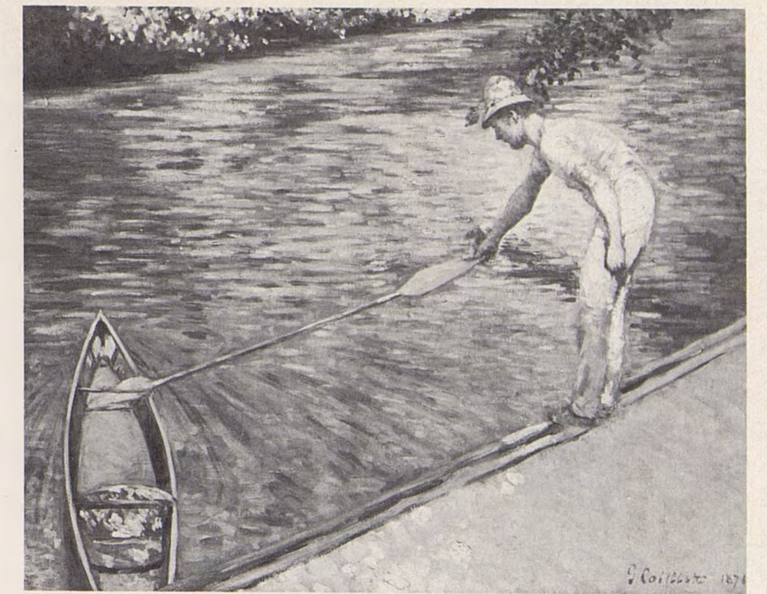
96
CANOTIER RAMENANT SA PÉRISSOIRE, BORD DE L'YERRES

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,91
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1878*.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 13 – Paris, 1951, nº 22 – Londres, 1966, nº 12.

BIBLIOGRAPNIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 56 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs, fig. 10, p. 23.

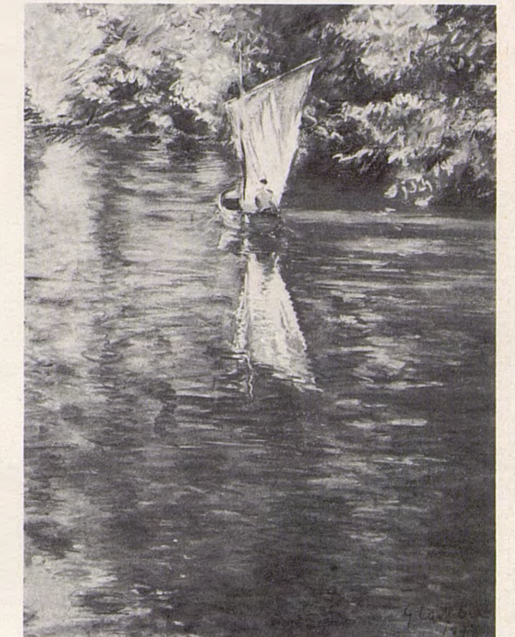
HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein and Co Inc.* M. Mrs. Paul Mellon, U.S.A.



97
CANOT A VOILE SUR L'YERRES

Huile sur toile. Dimensions inconnues.
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1878*.

Connu par une photographie des Archives Durand-Ruel.



98
BORDS DE L'YERRES

Huile sur bois, h. 0,15; l. 0,22
Peint vers 1878.

HISTORIQUE: M. C.B..., Paris, 1970 – P.A., France.





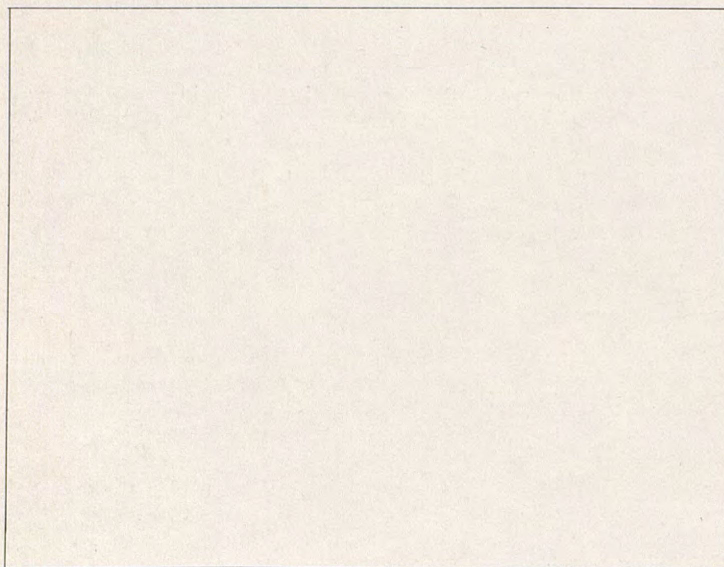
99
VALLÉE DE L'YERRES

Pastel, h. 0,47; l. 0,63
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 28 – *Salon d'Automne*, 1921, nº 2743.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 81.

HISTORIQUE: Appartenait à Ernest May dès 1879 et était encore dans sa collection en 1921 – *A. Maurice*, Paris, c. 1955.



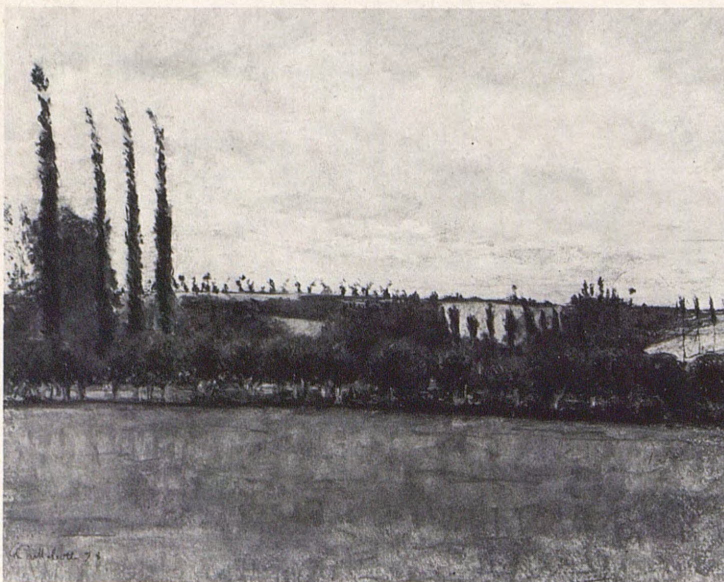
100
LA RIVIÈRE D'YERRES

Pastel. Dimensions inconnues.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 30 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 116.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 82.

HISTORIQUE: M. K..., 1879 – Martial Caillebotte, c. 1894.



101
PRAIRIE, YERRES

Pastel, h. 0,46; l. 0,61
Signé, daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 78.*

(Signature postérieure recouvrant l'ancienne signature.)

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, 1879, nº 31 – Paris, 1951, nº 29.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 84.

HISTORIQUE: Paul Hugot, Paris, c. 1894 – Maurice Hugot. – *Wildenstein* – Joseph Goldyne, U.S.A., 1971.



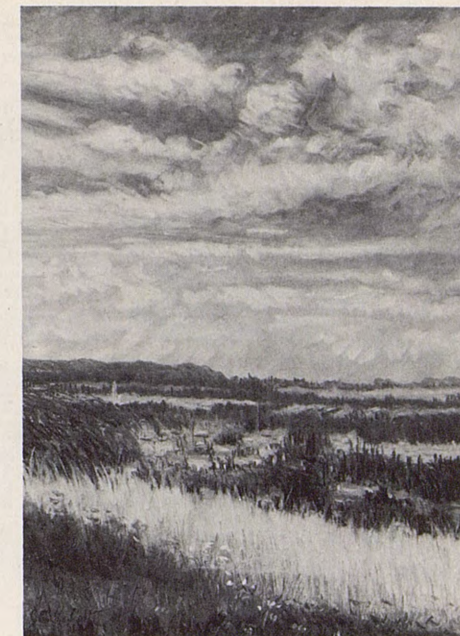


102
PAYSAGE, ENVIRONS D'YERRES

Pastel, h. 0,46; l. 0,34
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

EXPOSITIONS: (?) *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 16.

HISTORIQUE: Ph. H..., Paris, Vente Paris, Drouot, Salle 1, 9 mars 1972, nº 131 *(Vue de la plaine de Maillane)*.

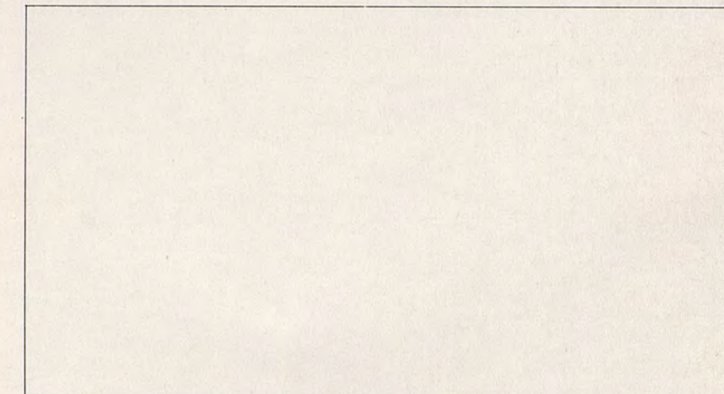


103
LA MAISON D'YERRES, JARDINIER TONDANT LE GAZON

Huile sur toile, h. 1,55; l. 1,00.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 54.

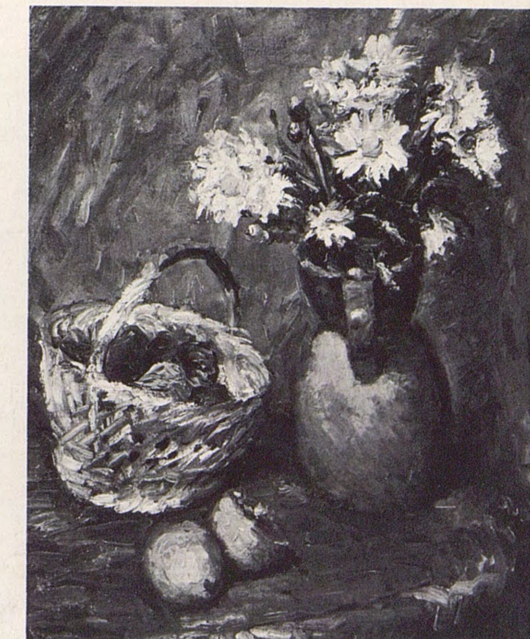
HISTORIQUE: Anciennement famille de l'artiste.

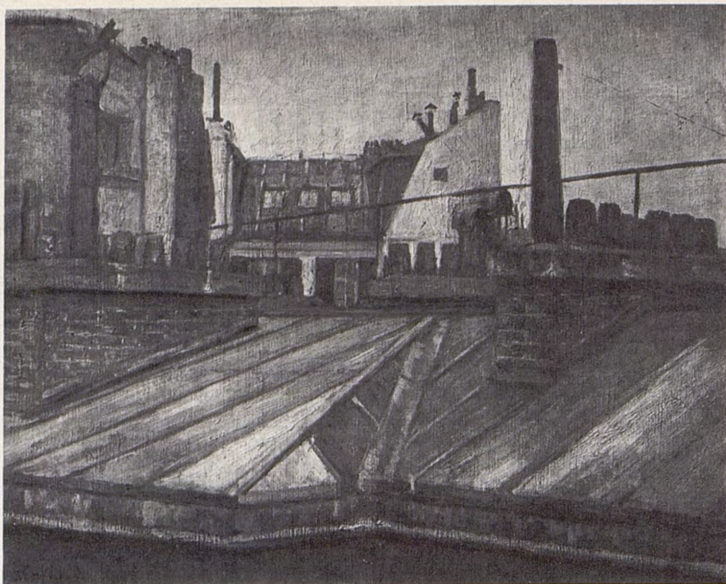


104
NATURE MORTE: PANIER DE FRUITS ET VASE DE FLEURS

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,46
Signé en bas à droite
Peint vers 1878.

HISTORIQUE: *L. Feigen*, New York – Collection particulière, Paris – Vente, Paris, Galliera, 11 juin 1971, nº 88.





105
VUE DE TOITS, PARIS

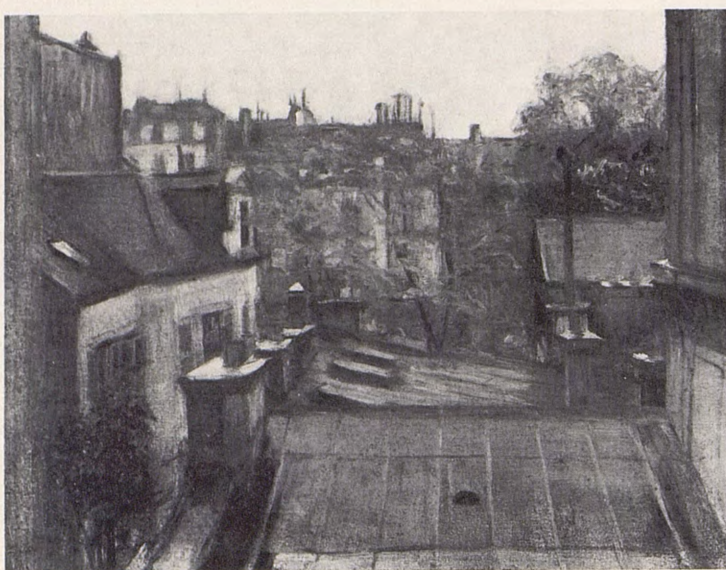
Huile sur toile, h. 0,60 ; l. 0,73
Signé et daté en bas à gauche : *G. Caillebotte, 78.*

Vue prise de l'atelier de E. Dessommes, rue du Rocher. Dessin-charge de Draner, d'après ce tableau, dans le *Charivari* du 23 avril 1879, avec pour légende : «Vue de toits, zinguerie sentimentale pleine de poésie, inspirée par *l'Assommoir*» (voir *infra* p. 257, repr.).

EXPOSITION : *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 11.

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 61 – J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, 1959, p. 109 (repr. dessin-charge du *Charivari*).

HISTORIQUE : Donné par Caillebotte, en 1879, à son ami A. Cassabois, Paris, qui possédait encore ce tableau en 1894.



106
VUE DE TOITS, PARIS

Huile sur toile, h. 0,50 ; l. 0,65.

HISTORIQUE : J. A. Castagnary – Gabrielle Castagnary – R. Gerter, Paris – Nat. Leeb, Paris – P.A., Paris.



107
TOITS SOUS LA NEIGE, PARIS

Huile sur toile, h. 0,64 ; l. 0,82
Signé en bas à gauche : *G. Caillebotte.*

EXPOSITIONS : *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 12 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 17 – *La neige et les peintres*, Annecy, Palais de l'Isle, 1957, nº 9 – Chartres, 1965, nº 7. – Houston et New York, 1976-1977, nº 42.

BIBLIOGRAPHIE : Anonyme, *Les dons au Musée du Luxembourg*, in *Le Journal des Artistes*, 22 juillet 1894 – *Catalogue des peintures... exposées au Musée de l'Impressionnisme*, Paris, 1947, nº 26 – M. B., *Catalogue*, 1951, nº 60 – P. Guth, *Il était un collectionneur de neige*, in *Connaissance des Arts*, décembre 1955, repr. p. 82 – *Catalogue des Peintures ... impressionnistes*, Musée National du Louvre, 1958, nº 16 – Ch. Sterling, H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre*, Ecole Française XIX (Vol. I), 1958, nº 152, repr. pl. XL – H. Adhémar, A. Dayez, *Musée du Jeu de Paume*, 1973, repr. p. 15, Catalogue p. 139.

HISTORIQUE : M. K..., Paris, 1879 – Martial Caillebotte – Don de la famille Caillebotte à l'Etat, 1894 – Entré au Musée du Luxembourg en 1896, au Musée du Louvre en 1929 :

MUSÉE DU LOUVRE, GALERIE DU JEU DE PAUME, PARIS.





108
TOITS SOUS LA NEIGE, PARIS

Huile sur carton, h. 0,59 ; l. 0,72
Peint vers 1878.

HISTORIQUE : Collection particulière, Paris – Vente, Londres, Sotheby, 1 juillet 1970, nº 57 – Vente, Londres, Sotheby, 2 décembre 1971, nº 28 – P.A., Londres, 1972.

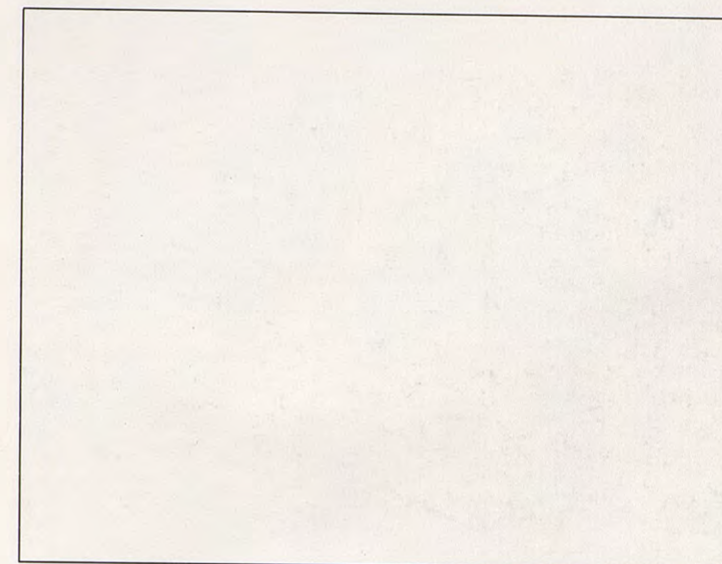


109
VUE DE TOITS, PARIS

Huile sur toile, h. 0,50 ; l. 0,65
Signé en bas à droite : *G. Caillebotte.*

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 62.

HISTORIQUE : Vente, Paris, Drouot, 3 octobre 1910, nº 6 – *P. Leblanc*, Paris, c. 1941.



110
TOITS SOUS LA NEIGE

Huile sur bois, h. 0,45 ; l. 0,31
Signé en bas à droite : *G. Caillebotte*
Peint vers 1878.

EXPOSITION : *French Impressionists influence American Artists*, Lowe Art Museum University, Miami, 1971, nº 14.

HISTORIQUE : *A. Maurice*, Paris, c. 1953 – Morris Leverton, New York – *Jean Tiroche*, New York, 1971 – *Painciana*, Palm Beach, U.S.A. – L. Saldinger, New York, 1973.





111
LE PARC MONCEAU

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Griffe en bas à gauche.

EXPOSITIONS: Londres, 1966, nº 17 – New York, 1968, nº 28.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 83 – K. Roberts, *Exhibition at Wildenstein*, in *Burlington Magazine*, juillet 1966, p. 386 – H.R..., *Exhibition at Wildenstein Gallery*, in *Art News*, octobre 1968, p. 9.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---



112
LA PLACE SAINT AUGUSTIN, TEMPS BRUMEUX

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Griffe en bas à droite.

Au-delà de la place, la vue se poursuit vers le boulevard Haussmann.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 93 – Paris, 1951, nº 24 – *Impressionnistes et Précurseurs*, exposition circulante: Musées de Brive, La Rochelle, Angoulème, Rennes, 1955, nº 9 – Houston et New York, 1976-1977, nº 39.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 63 – G. Bazin et G. Cart, *Catalogue* exposition 1955 (voir plus haut) p. 52-53, repr. p. 53 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 30.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste, 1947 – P.A., France.

---



113
LA CASERNE DE LA PÉPINIÈRE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé (par Renoir) en bas à droite: *G. Caillebotte*

A gauche, à l'angle de la rue de la Pépinière et de la place Saint-Augustin, vue partielle des bâtiments construits sous Napoléon III sur l'emplacement d'une ancienne caserne du XVIIIe siècle. Comme dans la peinture précédente, dont elle est le pendant, la place Saint-Augustin occupe également ici tout le premier plan de la composition, mais l'angle de vue, légèrement déplacé, offre la perspective de la rue de la Pépinière. A droite, le début du boulevard Haussmann.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 8 – Paris, 1951, nº 25 – *Le Second Empire*, Musée Jacquemard-André, Paris, 1957, nº 36 – Chartres, 1965, nº 8 – Londres, 1966, nº 13 – New York, 1968, nº 18 – Houston et New York, 1976-1977, nº 40.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 64 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 30.

HISTORIQUE: E. Daufresne, 1878 – Famille de l'artiste – P.A., Paris.





114
LA RUE HALÉVY, VUE D'UN BALCON

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Griffe en bas à droite

Etude pour le nº 116.

Appartient à la série des nombreuses compositions d'après les rues et boulevards du quartier de l'Opéra que Caillebotte exécutera au cours des années suivantes. La vue est prise du dernier étage de l'immeuble situé nº 1, rue La Fayette, à l'angle de la rue de la Chaussée d'Antin, emplacement aujourd'hui occupé par les Galeries La Fayette. Derrière les immeubles du boulevard Haussmann apparaît, à droite, l'Opéra. Au fond la place de l'Opéra.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 31 – Paris, 1951, nº 33 – Chartres, 1965, nº 11 – Londres, 1966, nº 21 – New York, 1968, nº 31.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 97.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



---

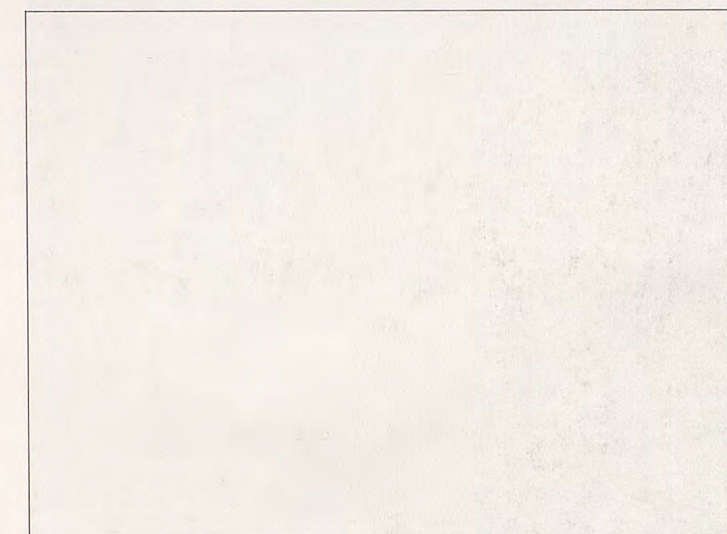
115
VUE DE LA RUE HALÉVY, PARIS

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,81
Signé et daté: *G. Caillebotte 1878.*

Connu par un document.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 66.

HISTORIQUE: Vente, Paris, Drouot, 23 juin 1950 (s. cat.).



---

116
LA RUE HALÉVY, VUE DU SIXIÈME ÉTAGE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1878*
Voir nº 114.

Prise du même immeuble et du même étage que la peinture précédente, la rue Halévy est vue ici sous un angle différent. De plus, en supprimant arbres et balcon du premier plan, l'artiste obtient un effet de vue plongeante plus accentuée.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 14 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 23 – *Maîtres français du XIXe et XXe siècles*, Galerie Wisselingh, Amsterdam, 1966, nº 3 – New York, 1968, nº 20 – Houston et New York, 1976-1977, nº 41.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 65 – R. Pincus Witten, *A Caillebotte Exhibition at Wildenstein*, in *Art Forum*, novembre 1968, p. 55 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs p. 21 – J. Clay, *L'Impressionnisme*, 1971, p. 77, repr. couleurs.

HISTORIQUE: P. Hugot, Paris, c. 1894 – E.J. Wisselingh, Amsterdam, c. 1966 – *Wildenstein*, 1968 – Mr., Mrs. Chester Roth, U.S.A.





117
PORTRAIT DE JULES RICHEMONT

Huile sur toile, h. 1,00; l. 0,81
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1879*
Peint à Paris, boulevard Haussmann.

Le modèle est un ami du peintre.

EXPOSITION: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 7.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 85.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



118
AUTOPORTRAIT AU CHEVALET

Huile sur toile, h. 0,90; l. 1,15
Griffe en bas à droite
Peint vers 1879.

Selon les indications familiales, Caillebotte aurait alors 31 ans. Il s'est représenté dans l'atelier de son appartement, boulevard Haussmann. La grande toile de Renoir *Le Moulin de la Galette*, achetée sans doute lors de l'Exposition Impressionniste de 1877, est accrochée au mur, en partie coupée par le cadre, selon un mode de composition qui se retrouve fréquemment dans les peintures de Caillebotte de l'époque parisienne. L'homme assis sur le divan est son ami Richard Gallo. Deux autres autoportraits ont été exécutés postérieurement (voir nºs 366, 411).

EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº 45.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 185.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



119
PORTRAIT DE JULES FROYEZ

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65
Peint vers 1879
Voir nº 169.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





120
PORTRAIT D'UN COLLÉGIEN

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

Peinture inachevée. Sur la partie inférieure, non peinte, de la toile, esquisse d'une tête d'homme.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 101.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



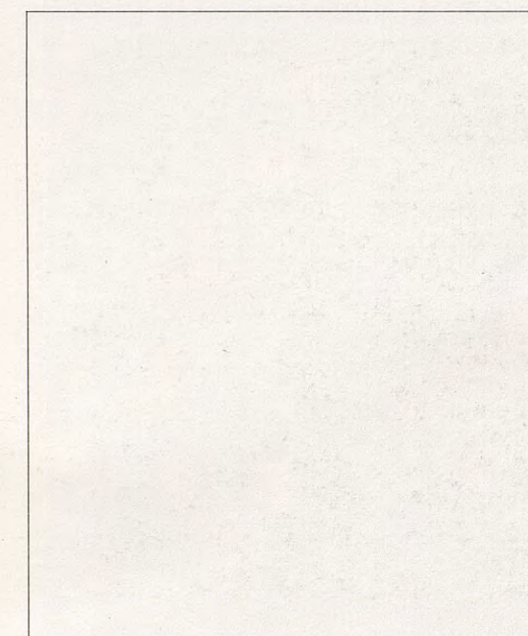
121
PORTRAIT DE MONSIEUR FEUILHERADE

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Connu par un document.

EXPOSITIONS: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 15 *(Portrait de M. F...)* (une note des archives familiales précise que ce portrait est celui de M. Feuilherade, ami de Caillebotte).

HISTORIQUE: Appartenait encore à la sœur du modèle, Mlle Feuilherade, Paris, en 1894.



122
PORTRAIT DE MONSIEUR D...

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Connu par un document.

EXPOSITION: *4e Exposition Impressionniste*, Paris, 1879, nº 17.

123
NATURE MORTE: VERRES, CARAFES ET COMPOTIERS DE FRUITS

Huile sur toile, h. 0,50; l. 0,60
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1879*.

Dans la salle à manger de l'appartement du boulevard Haussmann, sont présentés, en une composition différente et vus en plus gros plan, quelques éléments du service de table du *Déjeuner de la rue de Miromesnil* (voir nº 32).

EXPOSITIONS: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 11 – *Rétrospective*, Paris 1894, nº 4 – New York, 1968, nº 27 – *The object as subject, Still life paintings, 17th to 20th century*, Wildenstein Gallery, New York, 1975, nº 12 – Houston et New York, 1976-1977, nº 44.

BIBLIOGRAPHIE: J.K. Huysmans, *L'Exposition des Indépendants en 1880*, in *L'Art Moderne*, 1883, T. I., p. 93.
M.B., *Catalogue*, 1951, nº 64.

HISTORIQUE: Paul Hugot, Paris, c. 1894 – Dauchez, Paris – Vente, Paris, Drouot, Salle 10, 25 mars 1949, nº 141 *bis* – *Wildenstein* – Mr., Mrs. Prentis Cobb Hale, San Francisco.





124
EN BATEAU SUR LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,95; l. 1,29
Signé en bas au centre: *G. Caillebotte*
Peint vers 1879.

EXPOSITION: *The Two Sides of the Medal*, Institute of Art, Detroit, 1954, nº 81c.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue* Vente Parke-Bernet, New York, 1956: références erronées et identification fantaisiste d'un des personnages.

HISTORIQUE: *A. Maurice*, Paris, c. 1953 – *Hirschl and Adler*, New York, c. 1955 – Vente Parke-Bernet, New York, 20 novembre 1956, nº 92 – R.H. Orchard, St Louis, U.S.A.



125
NAVIRES DANS UN BASSIN, LE HAVRE

Huile sur toile, h. 0,62; l. 0,49
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint vers 1879.

EXPOSITION: *Impressionnistes méconnus*, Galerie A. Maurice, Paris 1949, s. nº.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 141 (indication erronée: Musée d'Alger).

HISTORIQUE: (?) Billard, Le Havre – *A. Maurice*, Paris, c. 1950.

MUSÉE MUNICIPAL D'ORAN.



126
NAVIRES DANS UN BASSIN, LE HAVRE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint vers 1879.

BIBLIOGRAPHIE: M.. B., *Catalogue*, 1951, nº 156.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – *Vaumousse*, Paris, c. 1945 – *Lorenceau-Brame*, Paris, 1974 – P.A.





127
INTÉRIEUR, FEMME LISANT

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,80
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1880.*

Dans son appartement du boulevard Haussmann, le peintre a représenté deux de ses amis. L'homme allongé sur le divan, vu en un raccourci audacieux qui choqua fort les contemporains, est Richard Gallo (voir nº 167). La femme n'est pas identifiée. C'est un des deux *Intérieur* (voir nº 130) qui retinrent l'attention de J.K. Huysmans lors de leur présentation à l'Exposition Impressionniste de 1880. Dans un compte rendu élogieux, il félicita Caillebotte d'avoir su exprimer la vérité de ces deux scènes de la vie bourgeoise dont les personnages «s'occupent, sans pose pour la galerie, sans cette attitude de gens dont on prépare le portrait».

EXPOSITIONS: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 9 – Paris, 1951, nº 31 – Londres, 1966, nº 19 – New York, 1968, nº 29 – Houston et New York, 1976-1977, nº 46.

BIBLIOGRAPHIE: E. Véron, *Cinquième exposition des Artistes Indépendants*, in *L'Art*, 1880, p. 93 – Ch. Ephrussi, *L'Exposition des Artistes Indépendants*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, T. I., p. 487 – A. Sylvestre, *L'Exposition de la rue des Pyramides*, in *La Vie Moderne*, 24 avril 1880 – J. K. Huysmans, *L'Exposition des Indépendants en 1880*, in *L'Art Moderne*, 1883, p. 93. M. B., *Catalogue*, 1951, nº 93.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



128
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1880.*

Présenté comme le portrait suivant dans l'appartement du peintre (voir nº 129), le modèle, non identifié, est celui qui a posé pour l'homme *Dans un Café* (nº 132) et que l'on retrouve également dans une autre peinture exécutée la même année *Un balcon boulevard Haussmann* (nº 136).

BIBLIOGRAPHIE: Repr. in *La Revue du Louvre*, 1972, nº 4-5, p. XV.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – Collection privée, Cleveland, U.S.A., 1973.



129
HOMME AU CHAPEAU HAUT DE FORME, ASSIS PRÈS D'UNE FENÊTRE

Huile sur toile, h. 1,00; l. 0,81
Signé et daté en haut à gauche: *G. Caillebotte 1880.*

Le modèle non identifié est représenté dans l'appartement du peintre. A travers la fenêtre on aperçoit l'immeuble de la rue Scribe.

BIBLIOGRAPHIE: J. Alazard et M.P. Fauchet, *Catalogue du Musée National des Beaux-Arts d'Alger*, 1938, nº 1849 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 102.

HISTORIQUE: Vente Mme X..., Paris, Drouot, 23 février 1936, nº 97 – Acquis en 1936 par le:

MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ALGER.






130
INTÉRIEUR, FEMME A LA FENÊTRE

Huile sur toile, h. 1,16; l. 0,89
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte, 1880*
Griffe en bas à gauche.

Cette peinture apparaît comme une variante du numéro 127: même thème, mêmes modèles. Mais cette nouvelle composition, qualifiée par Huysmans de chef-d'œuvre, est centrée sur la silhouette de la jeune femme se détachant en contre-jour sur l'immeuble situé de l'autre côté de la rue, elle se rattache ainsi à un autre thème où s'est également exprimée la personnalité de l'artiste, celui des *Personnages à la fenêtre*.

EXPOSITIONS: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 10 – *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886 et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 30 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 1 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2720 – Paris, 1951, nº 32 – Chartres, 1965, nº 15 – Londres, 1966, nº 20 – New York, 1968, nº 30 – Houston et New York, 1976-1977, nº 47.

BIBLIOGRAPHIE: Ch. Ephrussi, *L'Exposition des Artistes Indépendants*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, T. I., p. 485 – J.K. Huysmans, *L'Exposition des Indépendants en 1880*, in *L'Art Moderne*, 1883, p. 93 – J.K. Huysmans, *Certains*, 1889, p. 121.
M.B., *Catalogue*, 1951, nº 94.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---

131
PORTRAIT DE MONSIEUR G.C...

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Mentionné et décrit dans des documents.

BIBLIOGRAPHIE: Armand Sylvestre, *L'Exposition de la rue des Pyramides*, in *La Vie Moderne*, 24 avril 1880, à propos des œuvres présentées par Caillebotte: «Ce que j'aime le mieux dans son exposition c'est son portrait de M. G.C... debout et coiffé d'un chapeau. Sa tête rappelle, par le modelé, les manières de Fantin-Latour et la figure tout entière est bien traitée, avec indépendance et vigueur tout à la fois...»

EXPOSITIONS: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 8.

---



132
TÊTE D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,38.

Etude pour la grande composition *Dans un café* (nº 134).

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





133
L'HOMME AU GIL BLAS

Huile sur toile, h. 0,27; l. 0,35.

Modèle non identifié. Le jardin public paraît être le Parc Monceau.

HISTORIQUE: Collection particulière, Paris – Herschon, Paris, 1970 – P.A., Paris.



---

134
DANS UN CAFÉ

Huile sur toile, h. 1,53; l. 1,14
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1880.*

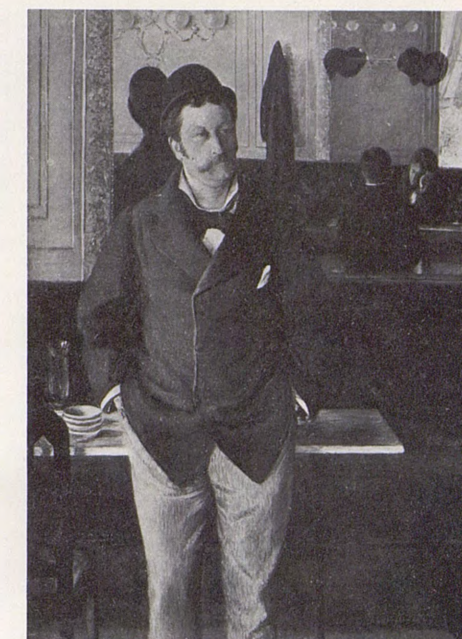
L'homme en qui Huysmans, dans une description minutieuse et admirative, reconnaissait le type même du «pilier d'estaminet», est un ami de Caillebotte (voir nº 128). Rien ne permet de préciser quel est le café représenté, mais on peut penser à *La Nouvelle Athènes* qui était alors le lieu habituel des rencontres des Impressionnistes avec leurs amis écrivains et critiques d'art.

EXPOSITIONS: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 6 – *De Manet à nos jours*, Exposition circulante, Amérique du Sud, 1949 – Houston et New York, 1976-1977, nº 50.

BIBLIOGRAPHIE: E. Véron, *Cinquième exposition des Artistes Indépendants*, in *L'Art*, 1880, p. 93 – Ch. Ephrussi, *L'Exposition des Artistes Indépendants*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, T. I, p. 487 – J.K. Huysmans, *Certains*, 1889, p. 121.
M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 8, *Catal.* nº 90 – M. Berhaut, *Trois tableaux de Gustave Caillebotte*, in *Musées de France*, juillet 1948, p. 146, repr. p. 147 – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des Beaux-Arts de Rouen*, 1967, p. 21, repr. – M. Rheims, *Les Musées de France*, 1973, p. 275, repr. couleurs.

HISTORIQUE: Collection particulière, Paris – Acquis par l'Etat en 1943 – Mis en dépôt, 1946:

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN.



---

134A
HOMME DEVANT UN MIROIR

Dessin au crayon et fusain sur papier, h. 0,40; l. 0,27
Signé vers le bas à gauche: *G. Caillebotte.*

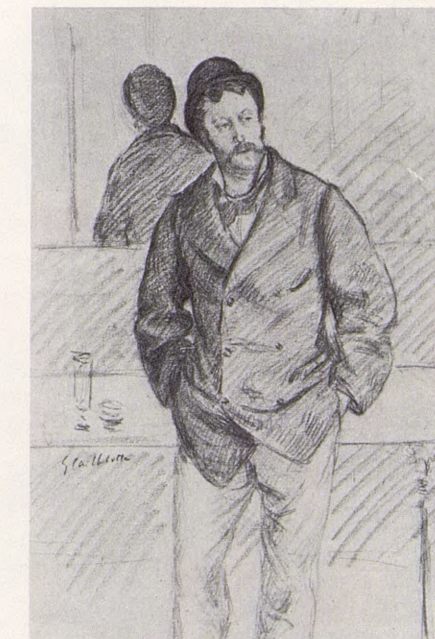
Etude pour la grande composition *Dans un café* (nº 134). La représentation du personnage ne subira pas de modification dans l'œuvre définitive, mais l'angle de vue variera légèrement.

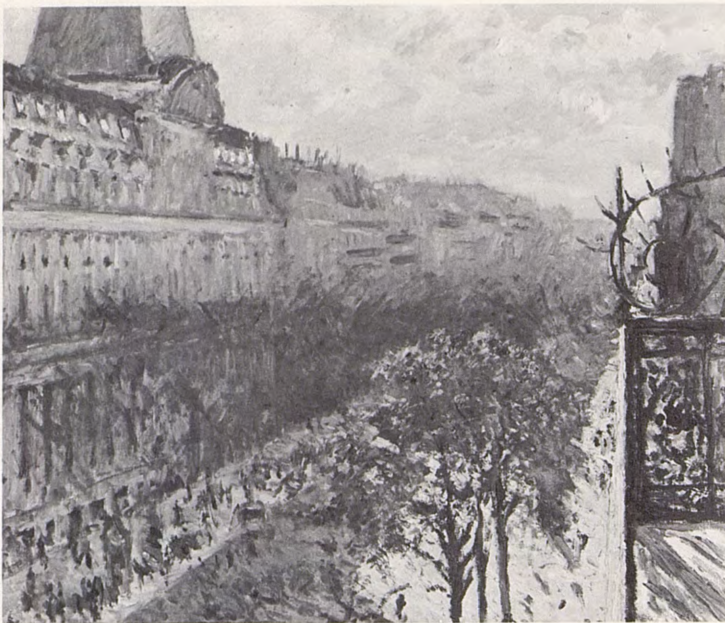
EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº D 28.

BIBLIOGRAPHIE: *Bulletin Yale University Art Gallery*, nº 3, 1967-1968, p. 33, repr. – E. Haverkamp-Begermann et A.M. Logan, *European Drawings and Water-colors*, in *The Yale University Art Gallery, 1500-1900*, 1970, I., p. 46, nº 82; II, repr. pl. 78.

HISTORIQUE: Mrs. Edith Malvina K. Wetmore – Legs, 1966:

THE YALE UNIVERSITY ART GALLERY, NEW HAVEN.





135
LE BOULEVARD DES ITALIENS

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

Vue du boulevard en direction de l'Opéra, prise du nº 2 de la rue Laffitte où habitait un ami du peintre, Jules Froyez (voir nº 169). Au premier plan à gauche on reconnaît, tel qu'il existe encore de nos jours, l'immeuble où venait de s'installer, en 1878, le Crédit Lyonnais.
C'est la peinture de Caillebotte qui offre le plus d'analogie avec les *Boulevards* peints par Monet et Renoir quelques années plus tôt.

EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº 57.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



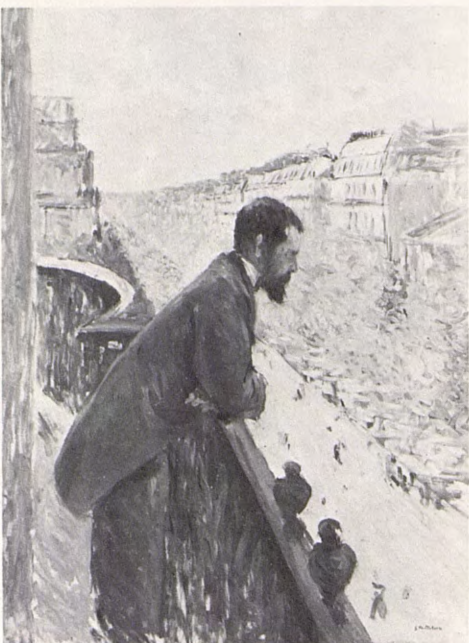
136
UN BALCON, BOULEVARD HAUSSMANN

Huile sur toile, h. 0,69; l. 0,62
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

Au premier plan, sur le long balcon qui longe l'appartement de Caillebotte du côté du boulevard Haussmann, on reconnaît le personnage qui a posé pour *Dans un café* (nº 134). Au-delà de l'épaisse frondaison des arbres, les immeubles du boulevard et l'angle de la rue La Fayette.
Un tableau d'Edvard Munch *Rue La Fayette* (National Galery, Oslo), daté 1891, a certainement été inspiré à l'artiste norvégien par cette peinture de Caillebotte (voir repr. p. 73).

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 11 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 83 – Paris, 1951, nº 38 – Londres, 1966, nº 23 – New York, 1968, nº 33 – *Naissance de l'Impressionnisme*, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, 1974, nº 89 – Houston et New York, 1976-1977, nº 52.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 104 – K. Roberts, *Exhibition at Wildenstein*, in *Burlington Magazine*, juillet 1966, p. 386 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 34, repr. couleurs fig. 17.
HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



137
HOMME AU BALCON

Huile sur toile, h. 1,16; l. 0,90
Griffe en bas à droite.

Prolongeant en quelque sorte la peinture précédente (nº 136), celle-ci offre une longue perspective sur l'autre partie du boulevard Haussmann, en direction de la place Saint-Augustin. Appuyé au balcon, dont la courbe indique l'angle de la rue Gluck, un des amis du peintre: Maurice Brault, que l'on retrouve dans la *Partie de bésigue* (nº 167).

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 37 – Londres, 1966, nº 24 – New York, 1968, nº 34 – Houston et New York, 1976-1977, nº 51.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 105 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs pl. 15.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





138
VUE PRISE A TRAVERS UN BALCON

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à gauche.

En choisissant pour élément essentiel de sa composition le fragment d'un de ses balcons, Caillebotte offre ici la plus insolite et la plus audacieuse de ses visions des rues de Paris. A travers les sombres volutes de fonte, au puissant rythme décoratif, la vue plonge sur la chaussée où passe une calèche, au carrefour de la rue Gluck et du boulevard Haussmann.

EXPOSITIONS: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 12 – Paris, 1951, nº 34 – Chartres, 1965, nº 12 – Londres, 1966, nº 22 – New York, 1968, nº 32 – Houston et New York, 1976-1977, nº 55.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 99, repr. – M. Wykes-Joyce, *Maecenas at work: Gustave Caillebotte*, in *Arts Review*, 11 juin 1966 – J. Canaday, *Exhibition at Wildenstein Gallery*, in *New York Times*, 21 septembre 1968 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs fig. 16 – J. Clay, *L'Impressionnisme*, 1971, p. 9, 245, repr. couleurs p. 244.
HISTORIQUE: Famille de l'artiste – Daniel Wildenstein – U.S.A.



139
HOMME AU BALCON, BOULEVARD HAUSSMANN

Huile sur toile, h. 1,17; l. 0,90
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1880.*

Cette vue est prise d'une fenêtre de l'appartement du peintre, à l'angle du boulevard et de la rue Gluck. Au-dessus des arbres apparaît, à droite, la longue suite des immeubles en direction de l'ouest. L'homme en redingote et chapeau haut de forme, qui se détache en demi contre-jour sur cette vue de Paris, est probablement Maître Courtier, notaire de la famille et ami du peintre, qui posséda ce tableau dès son exécution.

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 2 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 56 – *Impressionnistes Méconnus*, Galerie A. Maurice, Paris, 1949, s. nº.

BIBLIOGRAPHIE: J.K. Huysmans, *L'Exposition des Indépendants en 1882*, in *L'Art Moderne*, 1883, p. 262.
M.B., *Catalogue*, 1951, nº 100.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Maître Courtier, Meaux – *Metthey*, Paris – Vente, Paris, Drouot, 10 octobre 1946 (sans cat.) – P.A., Suisse.



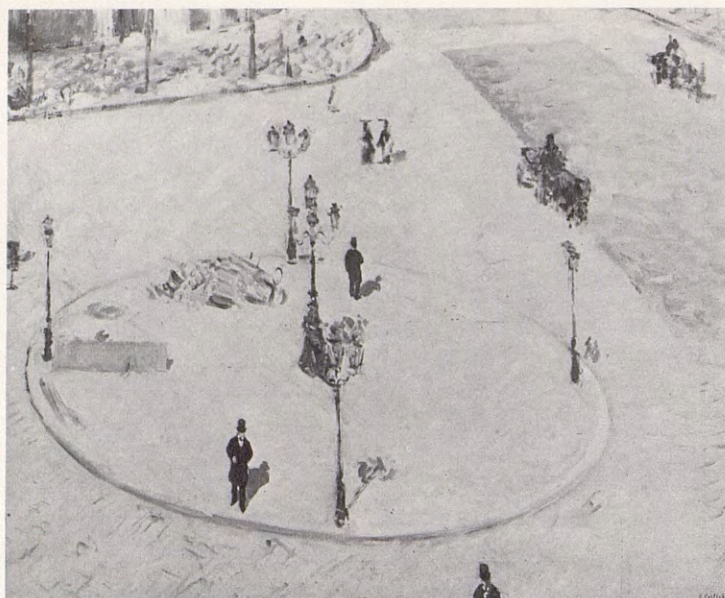
140
UN BALCON, BOULEVARD HAUSSMANN

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,38
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

BIBLIOGRAPHIE: Vittorio Pica, *Gli Impressionnisti francesi*, Bergame, 1908, repr. p. 188.

HISTORIQUE: (?) *Bernheim Jeune*, Paris, c. 1908 – Vente, Paris, Drouot, salle 10, 8 décembre 1944, nº 47 – Coll. part., Suisse – *P. Rosenberg*, New York, 1974.





141
UN REFUGE BOULEVARD HAUSSMANN

Huile sur toile, h. 0,81; l. 1,01
Griffe en bas à droite.

Ce refuge, aujourd'hui disparu, était situé au carrefour reliant les rues Gluck et Scribe au boulevard Haussmann. Degas, dans une lettre à Pissarro, en 1880, mentionne que «Caillebotte fait de ses fenêtres des refuges du boulevard Haussmann» (M. Guérin, *Lettres de Degas*, 1931, p. 35). On n'a pas manqué d'établir un parallèle entre cette remarquable vue plongeante, exceptionnelle alors en peinture, et les effets de cadrage obtenus par la photographie au début du XXe siècle.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 27 – Paris, 1951, nº 38 – Chartres, 1965, nº 13 – Londres, 1966, nº 25 – New York, 1968, nº 35 – Houston et New York, 1976-1977, nº 53.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 12, repr. p. 13, *Cat.* nº 106 – A. Chastel, *The French reaffirm themselves*, in *Art News*, summer 1951, p. 21, repr. – Aaron Scharf, *Art and photography*, 1968, p. 133, repr. nº 115.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

142
VUE DE PARIS, SOLEIL

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Connu par un document.

HISTORIQUE: *5e Exposition Impressionniste*, Paris, 1880, nº 13.

143
LE BOULEVARD VU D'EN HAUT

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé et daté en bas vers la gauche: *G. Caillebotte 1880.*

Le trottoir du boulevard Haussmann, vu de l'appartement du peintre à travers les branches d'un arbre en fleur, apparaît comme une évocation à la japonaise d'un jour de printemps à Paris. Cette peinture, qui ne retint pas l'attention des critiques lors de l'Exposition de 1882, témoigne de l'originalité de l'art de Caillebotte, qui est plus proche ici de Bonnard et Vuillard que de ses amis impressionnistes.

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 10 – Paris, 1951, nº 39 – Chartres, 1965, nº 14 – Londres, 1966, nº 26 – New York, 1968, nº 36 – *Impressionnistes et Précurseurs*, Galerie Schmit, Paris, 1972, nº 24 – *Centenaire de l'Impressionnisme*, Grand-Palais, Paris, septembre-novembre 1974 et Metropolitan Museum, New York, décembre 1974-février 1975, nº 3 – Houston et New York, 1976-1977, nº 54.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 12, repr. p. 4, *Cat.* nº 107 – G. Bazin, *L'Epoque Impressionniste*, 1953, repr. pl. 68 – K. Roberts, *Exhibition at Wildenstein*, in *Burlington Magazine*, juillet 1966 – A. Scharf, *Art and photography*, 1968, p. 133, repr. p. 135 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 32 – M. et G. Blunden, *Le Journal de l'Impressionnisme*, 1970, repr. p. 162 – Linda Nochlin, *Realism*, 1971, p. 176, repr. p. 177 – A. Dayez, in *Catalogue de l'Exposition Centenaire de l'Impressionnisme*, Paris, 1974, p. 42, repr. couleurs p. 43.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



144
FILLETTE AU BALCON

Huile sur toile, h. 0,41; l. 0,33
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: Vente, Palais des Congrès, Versailles, 3 décembre 1972, nº 4 – Vente, Palais des Congrès, Versailles, 11 mars 1973, nº 70, repr. – Vente, Palais des Congrès, Versailles, 1 décembre 1974, nº 25.





145
14 JUILLET RUE LEPIC

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,35
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1880.*

EXPOSITIONS: *Impressionnistes méconnus*, Galerie André Maurice, Paris, 1949, s. nº – Paris, 1951, nº 35.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 103.

HISTORIQUE: *A. Maurice*, Paris, c. 1949.



146
RUE DU MONT-CENIS, MONTMARTRE

Huile sur toile, h. 0,56; l. 0,46
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *Agnus*, Paris, 1969 – Vente, Paris, Galliéra, 17 juin 1970, nº 10 *(Rue à Argenteuil)* – *J. Spiess*, Paris, 1971.





147
ATTELAGE DE FARDIERS

Huile sur carton, h. 0,30; l. 0,25.
Peint vers 1880.

HISTORIQUE: Ch. B..., Paris – P. Herschon, Paris, 1969.

Lorenceau dit pas de C.



148
ÉTUDE DE RUE, PARIS

Huile sur toile. Dimensions inconnues.
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

Peinture connue seulement par la reproduction illustrant l'article de A. Tabarant *Le peintre Caillebotte et sa collection*, in *Bulletin de la vie artistique*, 1 août 1921, p. 407.
En raison de l'imprécision de la reproduction, il est difficile de localiser cette peinture: peut-être une rue du quartier Montmartre, où Caillebotte a peint à cette époque deux autres toiles (voir nos 145, 146).



149
VILLERS-SUR-MER

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1880.*

De 1880 à 1884, participant avec ses bateaux à des régates en Manche, Caillebotte a peint de nombreuses vues de la côte normande entre Villers et Villerville.

EXPOSITION: *Recent acquisitions French Impressionist paintings*, Kaplan Gallery, Londres, 1967, no 4.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 108.

HISTORIQUE: Donné par l'artiste à ses amis Fournier, chez qui il séjournait, Villa du Couchant, lors de l'exécution de cette peinture – Appartenait encore à cette famille en 1951 – *Kaplan*, Londres, 1967 – *Hammer*, New York, 1974.





150
VILLAS A VILLERS-SUR-MER

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

EXPOSITIONS: *A selection of Impressionist and Post Impressionist paintings from the collection of Kaplan Gallery*, Londres, 1966, no 58 *(Bord de mer, Biarritz)*.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 109.

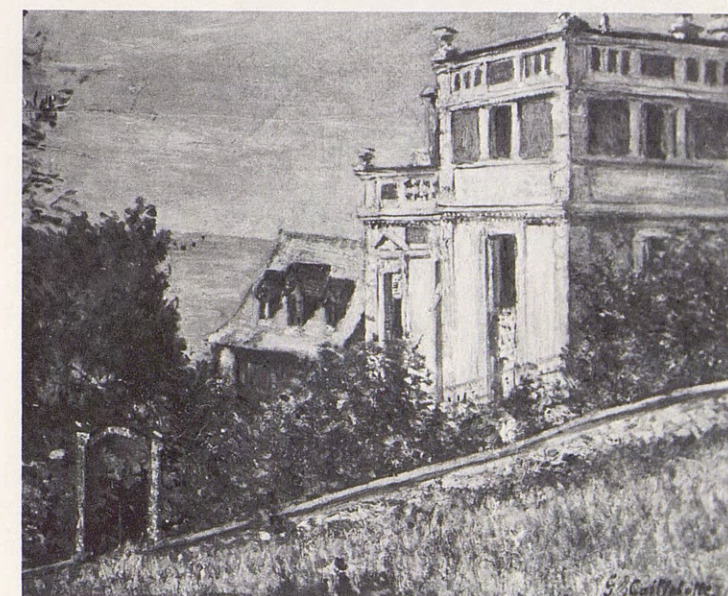
HISTORIQUE: Billard, Le Havre, c. 1894 – *Kaplan*, Londres, c. 1966 – *Hammer*, New York, 1974.



151
VILLAS AU BORD DE LA MER, EN NORMANDIE

Huile sur toile, h. 0,58; l. 0,65
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: Coll. particulière, France.



152
MARINE, RÉGATES A VILLERS

Huile sur toile, h. 0,75; l. 1,01
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*
Peint vers 1880.

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, no 8 – *Rétrospective*, Paris, 1894, no 20 – Houston et New York, 1976-1977, no 67.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 136.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A. – U.S.A.





153
VUE DE MER, VILLERS

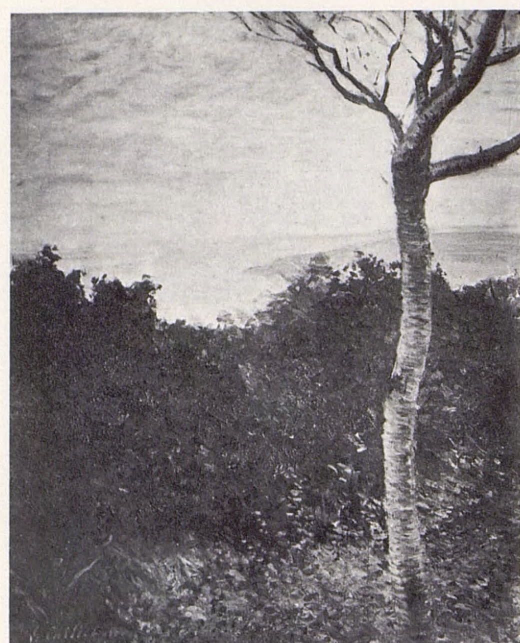
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte, 1880.*

De la baie de Villers la vue s'étend à droite vers Deauville et Trouville.
A propos de cette peinture, Huysmans a noté: «elle enlève en plein soleil ses taches crues comme dans une image japonaise.»

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, n° 7 – New York, 1968, n° 37.

BIBLIOGRAPHIE: J.K. Huysmans, *L'Exposition des Independants en 1882*, in *L'Art Moderne*, 1883, p. 288.
M.B., *Catalogue*, 1951, n° 112.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à son ami Maître Courtier, Meaux, pour sa fille Jenny qui était la filleule de l'artiste – Mme Brunet, Paris – Mme Gerrier, Paris – P.A., Paris.

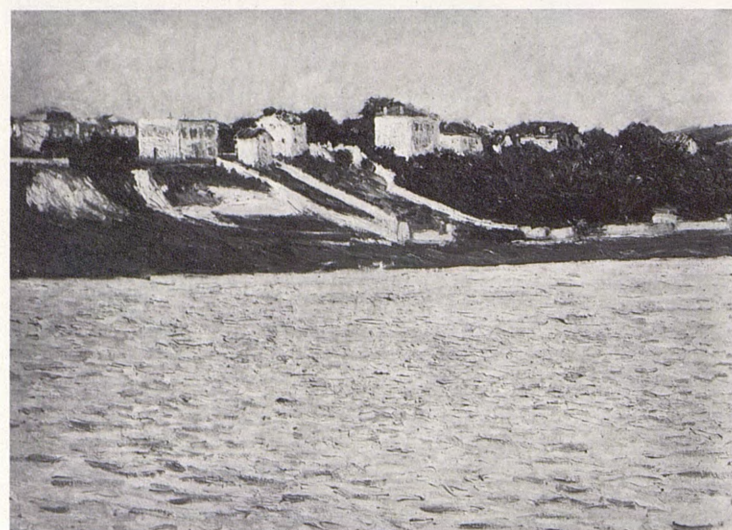


154
BORD DE MER A VILLERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,55
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1880.*

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, n° 110.

HISTORIQUE: Donnée par Caillebotte à son ami A. Cassabois, Paris, qui possédait encore cette peinture c. 1894.



155
MAISONS SUR LA FALAISE, BORD DE MER

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Peinture connue par un ancien cliché des archives familiales.





156
UN CHAMP A VILLERS

Pastel, h. 0,46; l. 0,55
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1880.*

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, n° 100.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, n° 113.

HISTORIQUE: P. Hugot, Paris, c. 1894.



157
VERGER EN NORMANDIE

Pastel, h. 0,54; l. 0,44
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte, 1880.*

Pendant du n° 158.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, n° 71 – Paris, 1951, n° 42.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, n° 123.

HISTORIQUE: Vente X..., Paris, Drouot, 1894, n° 50: acquis par Martial Caillebotte – P.A., Paris.



158
ROUTE EN NORMANDIE

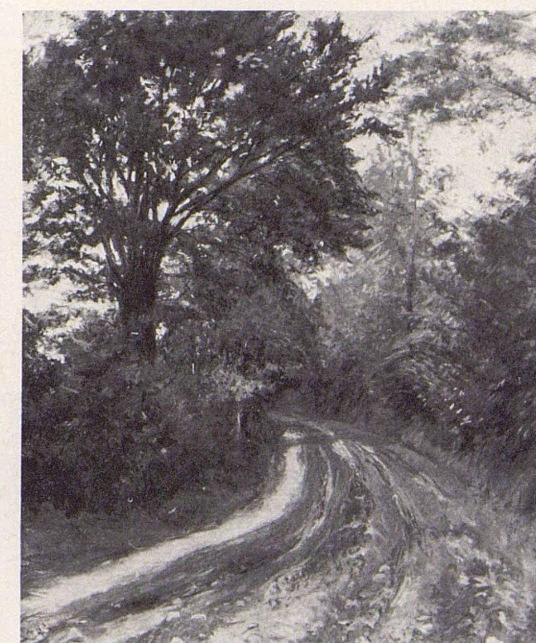
Pastel, h. 0,54; l. 0,44
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1880.*

Pendant du n° 157.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, n° 72 – Paris, 1951, n° 43.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, n° 124.

HISTORIQUE: Vente X..., Paris, Drouot, 28 avril 1894, n° 49: acquis par Martial Caillebotte – P.A., Paris.





159
PAYSAGE EN NORMANDIE, POMMIER DANS UN VALLON BOISÉ

Huile sur toile, h. 0,73 ; l. 0,60
Griffe en bas à droite.

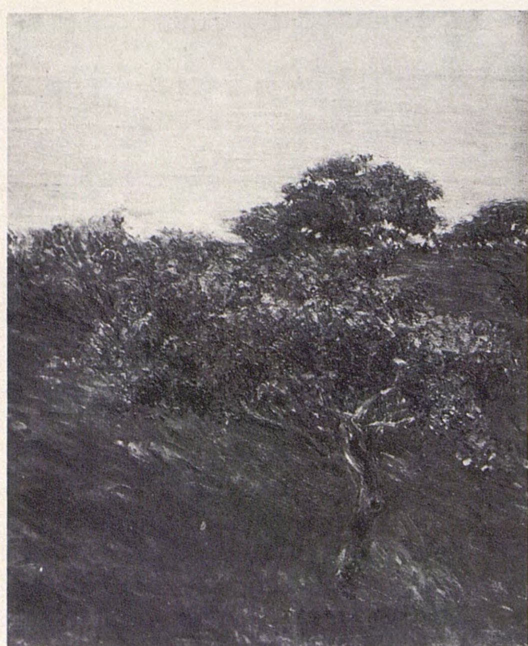
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris, 1967 – S. Josefowitz, Lausanne.



160
PAYSAGE EN NORMANDIE, POMMIERS DANS UN VALLON BOISÉ

Huile sur toile, h. 0,82 ; l. 0,65.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



161
POMMIERS AU BORD DE LA MER, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,65 ; l. 0,54.

EXPOSITION : (?) *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 15.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



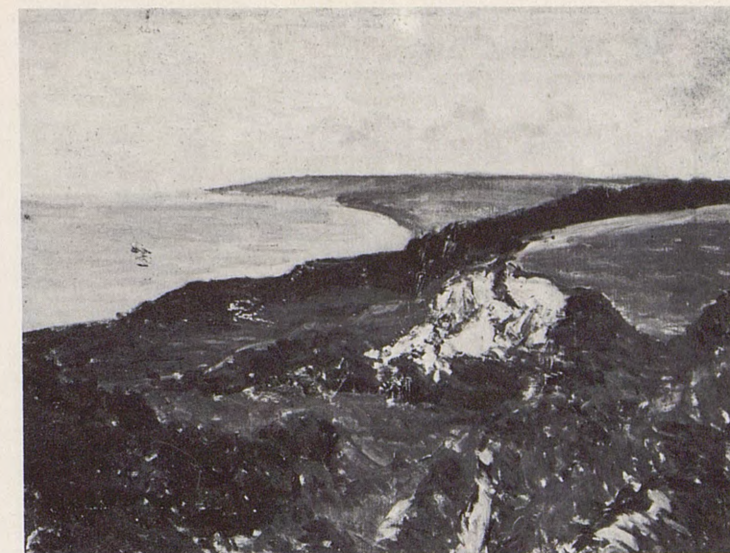


162
BORD DE MER EN NORMANDIE

Huile sur toile, h. 0,59 ; l. 0,81
Peint à Villers-sur-Mer.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 140.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



163
FALAISE A VILLERS-SUR-MER

Huile sur toile, h. 0,60 ; l. 0,73.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 115.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



164
FALAISE A VILLERS-SUR-MER

Huile sur toile, h. 0,81 ; l. 0,65.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 111.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.





165
LA PARTIE DE BÉSIGUE

Huile sur toile, h. 1,21; l. 1,61.

Dans l'appartement du boulevard Haussmann sont réunis le frère du peintre et plusieurs de ses amis, que l'on retrouve aussi dans des portraits individuels (nos 57, 167).
De gauche à droite: Dessommes, Brault qui joue aux cartes avec Martial Caillebotte (voir aussi *La partie de cartes*, no 35), Gallo debout et Cassabois. Derrière eux, le personnage assis sur le divan paraît être celui qui a posé pour *L'homme au Gil Blas* (no 133).
J.K. Huysmans voit en cette scène d'intérieur, exposée en 1882, un nouveau témoignage du «sens inné du modernisme» de Caillebotte. «*La partie de bésigue*, écrit-il aussi, est plus véridique que celles des anciens flamands où les joueurs nous surveillent presque toujours du coin de l'œil, où ils posent plus ou moins pour la galerie.»

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, 1882, no 1 – *Rétrospective*, Paris, 1894, no 19 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, no 2714 – Houston et New York, 1976-1977, no 49.

BIBLIOGRAPHIE: J.K. Huysmans, *L'Exposition des Indépendants en 1882*, in *L'Art Moderne*, 1883, p. 262 – Sertat, in *La Revue Encyclopédique*, 15 décembre 1894 (repr. en partie, texte Huysmans).
M.B., *Catalogue*, 1951, no 98.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.




166
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,45; l. 0,38
Signé et daté en haut à droite: *G. Caillebotte 1881.*

Le modèle n'est pas identifié.

HISTORIQUE: Vente, Paris, Drouot, 30 juin 1970, no 68 – Vente, Paris, Galliera, 29 mars 1971, no 11.



167
PORTRAIT DE RICHARD GALLO

Huile sur toile, h. 0,97; l. 1,16
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1881.*

Lors de l'exécution de ce portrait, Richard Gallo était rédacteur au journal *Le Constitutionnel*, dont son beau-frère, Grandguillot, était le directeur. Le journal, sur les genoux du modèle, est sans doute une allusion à sa profession.
Caillebotte qui quelques années plus tôt avait déjà fait un portrait de son ami (no 82) le représentera encore en 1884, sur les bords de la Seine à Gennevilliers (no 290).

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, no 5 – *Rétrospective*, Paris, 1894, no 81.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 127.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à son ami R. Gallo – Légué par celui-ci à son neveu M. Rolland, Paris – P.A., Paris.

Kansas City (2#5 en 90)





168
LA LEÇON DE PIANO

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,65.

Personnages non identifiés.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 12 – Fr. Daulte et Cl. Richebé, *Monet et ses amis, Catalogue du Musée Marmottan*, 1971, no 80, repr.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Claude Monet, ce tableau se trouvait encore dans la chambre de celui-ci, à Giverny, au moment de sa mort. – Michel Monet, Sorrel-Moussel – Légué en 1966 à l'Académie des Beaux-Arts, Paris:

MUSÉE MARMOTTAN, PARIS.



169
PORTRAIT DE JULES FROYEZ

Huile sur toile, h. 1,00; l. 0,82
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1881.*

Cet ami de Caillebotte habitait à Paris, 2 rue Laffitte. C'est de son appartement qu'est prise la *Vue du boulevard des Italiens* (no 135).
Autre portrait no 119.

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, no 6 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, no 2709.

HISTORIQUE: J. Froyez, Paris. Se trouvait encore dans sa collection en 1894.



170
UN SOLDAT

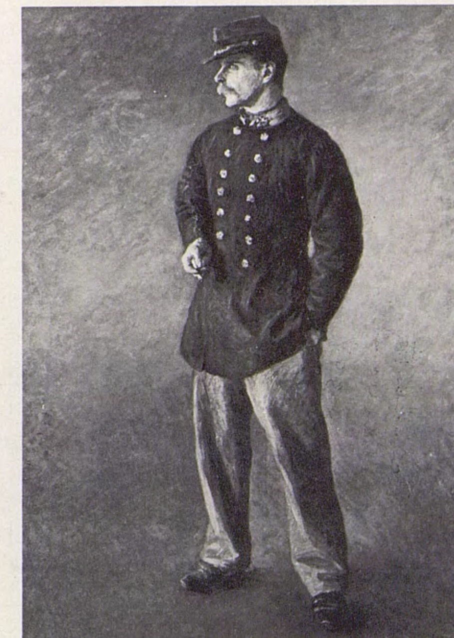
Huile sur toile, h. 1,06; l. 0,75
Griffe en bas à droite.

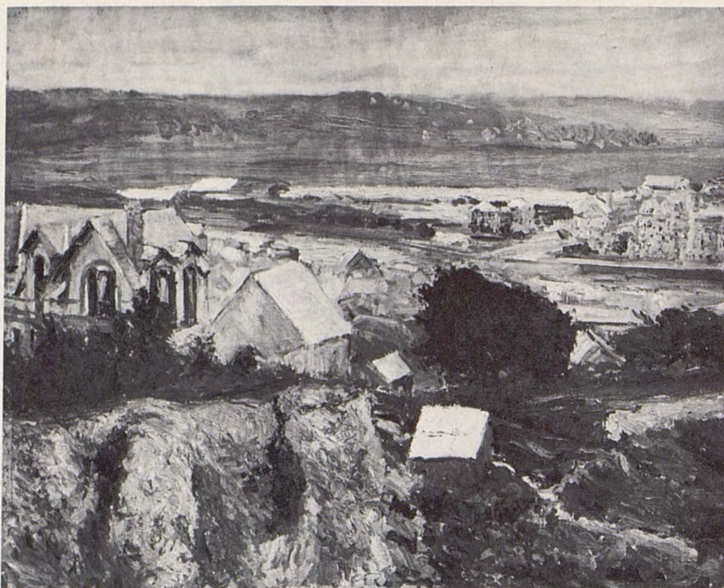
Cette peinture a sans doute été exécutée pendant la période d'exercice que fit Caillebotte au 19e Régiment Territorial d'Infanterie au printemps de 1881.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 38.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, no 186.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris, 1966 – S. Josefowitz, Lausanne.





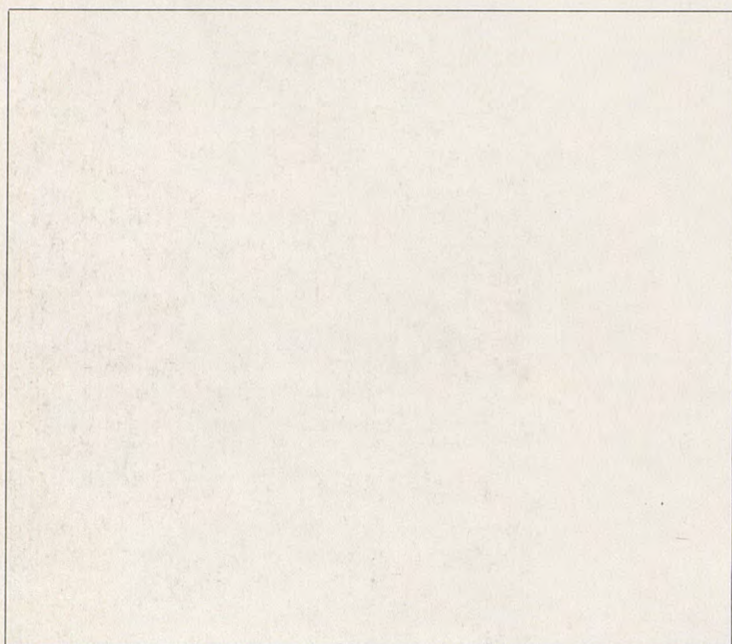
171
LA VALLÉE DE LA TOUCQUES, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,60 ; l. 0,82.

EXPOSITIONS : (?) *7e Exposition Impressionniste*, 1882, nº 12 – *Rétrospective*, 1894, nº 92.

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 138.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P.A., Paris.



172
BOIS PRÈS DE LA MER

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Connu par un document.

HISTORIQUE : *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 13.

173
MARINE

Pastel. Dimensions inconnues.

Mentionné dans un document.

EXPOSITION : *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 14.

BIBLIOGRAPHIE : J.K. Huysmans, *L'Exposition de 1882*, in *L'Art Moderne*, 1883, p. 262.



174
ROUTE DE HONFLEUR A TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,81 ; l. 0,65.

EXPOSITION : *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 9.

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 91.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P.A., Paris.





175
CHEMIN VERT EN NORMANDIE

Huile sur toile, h. 0,50 ; l. 0,54.

EXPOSITIONS : *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 16 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 12 – Paris, 1951, nº 45.

BIBLIOGRAPHIE : M.B., *Catalogue*, 1951, nº 158.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P.A., Paris.



176
CHEMIN MONTANT SOUS BOIS, ENVIRONS DE TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,81 ; l. 0,65.

EXPOSITION : *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 3.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P.A., Paris.



177
CHEMIN A L'ORÉE D'UN BOIS

Huile sur toile, h. 0,60 ; l. 0,72
Peint vers 1881.

HISTORIQUE : P.A., Paris, c. 1970.





178
FRUITS A L'ÉTALAGE

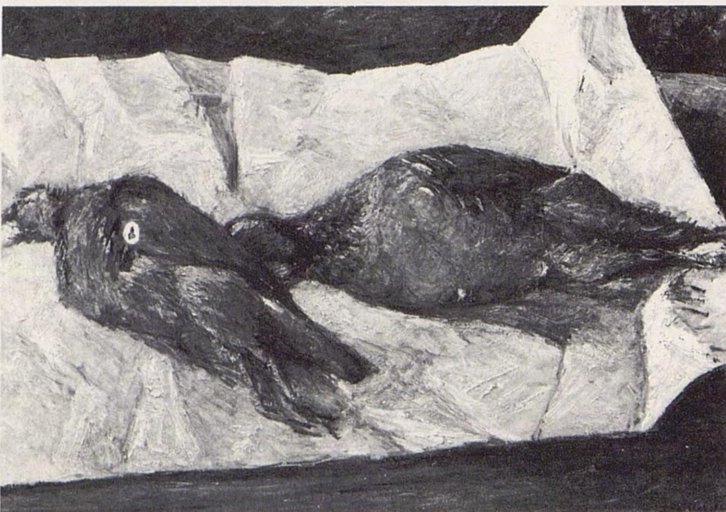
Huile sur toile, h. 0,75; l. 1,00
Signé (par Martial Caillebotte) en bas à droite: *G. Caillebotte*.
Peint à Paris.

Cette composition appartient à l'importante série de natures mortes, exécutées pour la plupart en 1881-1882. «C'est, dira J.K. Huysmans, la nature morte exonérée de sa dime routinière.»
Cette œuvre se trouve aussi évoquée dans l'amusant commentaire d'un portrait-charge de Caillebotte (voir p. 254). Elle était destinée à la décoration de la salle à manger de son ami Maître Courtier, notaire à Meaux.

EXPOSITIONS: *7e Exposition Impressionniste*, Paris, 1882, nº 4 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 91 – Houston et New York, 1976-1977, nº 59.

BIBLIOGRAPHIE: J.K. Huysmans, *L'Exposition des Indépendants en 1882*, in *L'Art Moderne*, 1883, p. 262 – M.B., *Caillebotte*, 1951, p. 16, *Cat.* nº 133 – M.B., *Caillebotte*, 1968, p. 42.

HISTORIQUE: A. Courtier, Meaux – Mme Brunet, Paris – P.A., Paris.



179
DEUX PERDREAUX

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,55
Griffe en bas à droite.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 102 – *Salon d'Automne*, Paris 1921, nº 2739 – New York, 1968, nº 43 – *Franse Meesters 1820-1920*, Kunsthandel Gebr., Douwes, Amsterdam, 1975, nº 10.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 170.

HISTORIQUE: Georges Caillebotte – Mme A. Chardeau, Paris – *Lorenceau*, Paris – *Wisselingh*, Amsterdam, 1974.



180
NATURE MORTE AUX HUITRES

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,55
Signé en haut à gauche: *G. Caillebotte*
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 68 – *Le pain et le vin*, Galerie Charpentier, Paris, 1954, nº 25.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 166.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte – *A. Vollard*, c. 1900.





181
NATURE MORTE AU PLAT DE LANGOUSTE

Huile sur toile, h. 0,58; l. 0,72
Signé en haut à gauche: *G. Caillebotte*.

EXPOSITIONS: *Les XX*, Bruxelles, 1888, nº 8 – *Les Antiquaires, Foire de Paris*, 1957, s. nº.

BIBLIOGRAPHIE: L..., *Le Salon des XX, Correspondance de Belgique*, in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1888, p. 68.

HISTORIQUE: *Lorenceau*, Paris, c. 1956 – Vente, New York, Parke-Bernet, 14 avril 1959, nº 50 – J. Heidner, Londres – Vente, Londres, Christies, 30 juin 1967, nº 12 – *Feigen*, New York – Mr. Mrs. Billy Wilder, Los Angeles, U.S.A., 1972.



182
GIROFLÉES

Huile sur toile, h. 0,61; l. 0,46
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 46.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 126 – *Town and Country*, décembre 1970, repr. couleurs, p. 113.

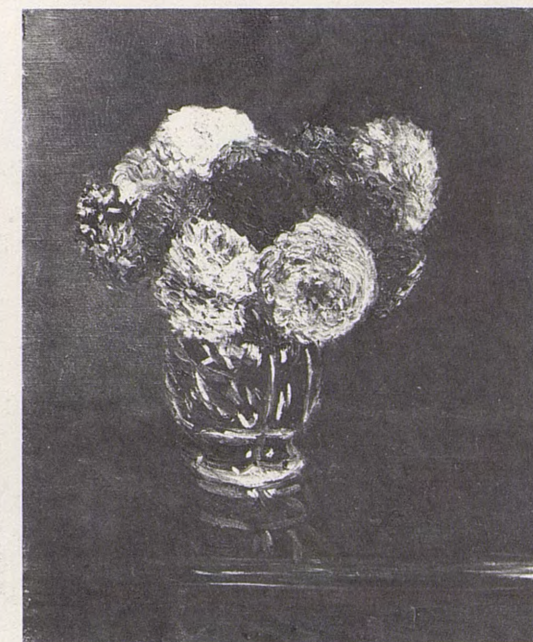
HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein* – P.A. U.S.A.



183
DAHLIAS DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,46
(?) Signé en bas à droite.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte – (?) Vente, Paris, Drouot, 5-6 juin 1925, salle 6, nº 30.





184
NU AU DIVAN

Huile sur toile, h. 1,31; l. 1,96
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint à Paris, boulevard Haussmann.

EXPOSITIONS: *Le Nu, Manet to Matisse*, Stephen Hahn Gallery, New York, 1967, s. nº – New York, 1968, nº 38 – Houston et New York, 1976-1977, nº 48.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 183 – *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 1967, p. 167, repr. p. 57 – *Art Quaterly XXXI*, été 1968, p. 220 – *Catalogue: European paintings from the Minneapolis Institute of Arts*, 1971, nº 104.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – *Stephen Hahn*, New York, 1967 – Acquis sur le John R. van Derlip Fund:

MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS.



185
FEMME ASSISE SUR UN SOFA A FLEURS ROUGES

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,65
Signé et daté en haut à gauche: *G. Caillebotte 1882.*

EXPOSITION: *The Two sides of the Medal*, Institute of Art, Detroit, 1954, nº 81A.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 153.

HISTORIQUE: Ambroselli, Paris, 1882-c. 1945 – *Knoedler*, New York, c. 1954 – Vente, Londres, Sotheby, 17 juillet 1957, nº 165 – Colonel Robert Adeane, Londres – Vente, Londres, Sotheby, 26 mars 1958, nº 84 – Mr. Mrs. Lester Avnet, Long Island, U.S.A. – Vente, New York, Parke-Bernet, 14 octobre 1965, nº 101.



186
VILLAS A TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1882.*

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 15.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 142.

HISTORIQUE: E. Lamy, Paris, 1882-c. 1894 – Vente, Paris, *Galerie Charpentier*, 6 juillet 1956, nº 36 – *Wisselingh*, Amsterdam, 1974.





187
JARDIN A TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,27; l. 0,35.

HISTORIQUE: P.A., Paris, 1974.



188
LA MER VUE DE VILLERVILLE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Griffe en bas à droite.

HISTORIQUE: (?) *A. Vollard* – Léo Larguier, Paris – Ph. Reichenbach, Paris – Vente, Versailles, Trianon, 1 décembre 1968, nº 53 – *Tooth*, Londres, 1969 – P.A., U.S.A., 1970.



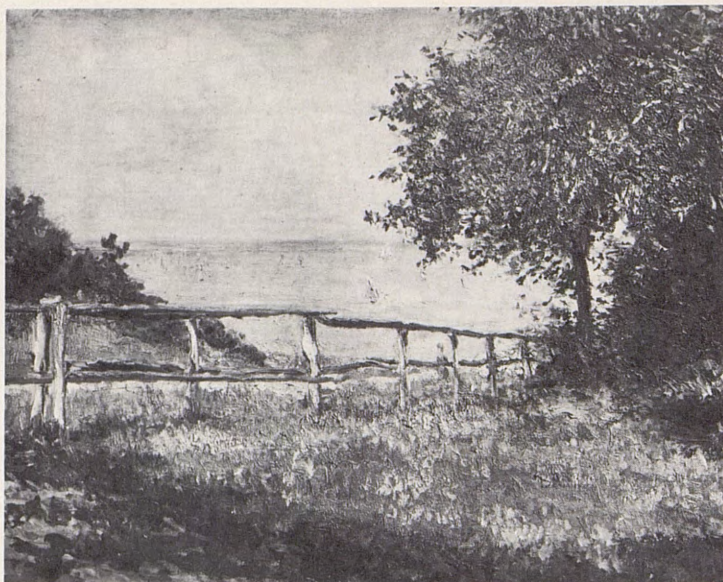
189
VOILIERS EN MER

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 82.*

EXPOSITION: *Impressionnistes peintres de l'eau*, Palais de l'Isle, Annecy, 1958, nº 5.

HISTORIQUE: *A. Maurice*, Paris, 1954 – P. Marchal, Neuilly, c. 1958.





190
CHAMP AU BORD DE LA MER, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé (par Martial Caillebotte) en bas à droite: *G. Caillebotte*.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 160.

HISTORIQUE: P. Hugot, Paris, c. 1894.



191
BORD DE MER A VILLERVILLE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à gauche.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 2.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 251.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte, 1894 – *Ariel*, Paris, 1945 – *Wildenstein* – P.A., Buenos Aires, 1973.



192
LES TOITS DE L'HÔTEL DES ROCHES NOIRES, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 82*.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 145.

HISTORIQUE: B. Monget, Paris, c. 1894 – Vente, Bruxelles, Galerie Fievez, 7-8 juillet 1926, nº 177.





193
LA PLAGE DE TROUVILLE, VUE DE LA CORNICHE

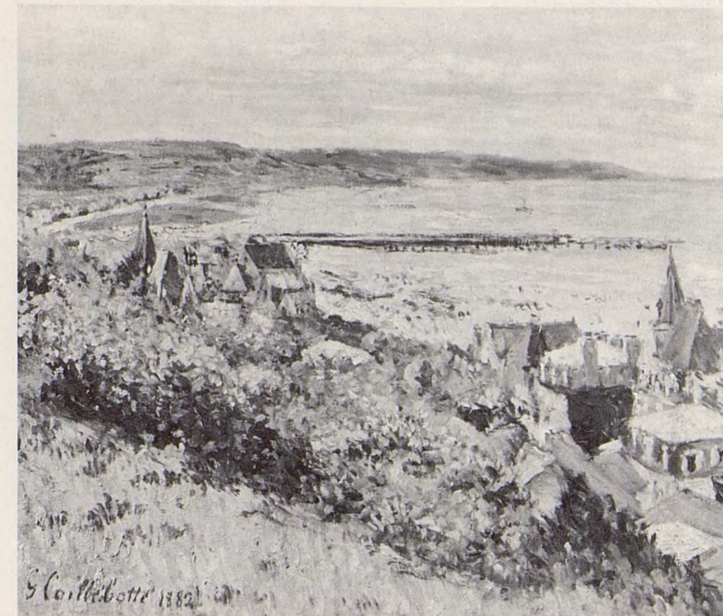
Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1882*.

Au-delà de la plage: la côte en direction de Deauville.

EXPOSITION: Londres, 1966, nº 27.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 144.

HISTORIQUE: Vente S. G. et divers, Paris, Drouot, 27 avril 1929, nº 83 – *Metthey*, Paris – *Amante*, Paris, c. 1942 – Mme Brunet, Paris – P.A., Paris.




194
UNE VILLA A TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 146.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



195
TROUVILLE, LA PLAGE ET LES VILLAS

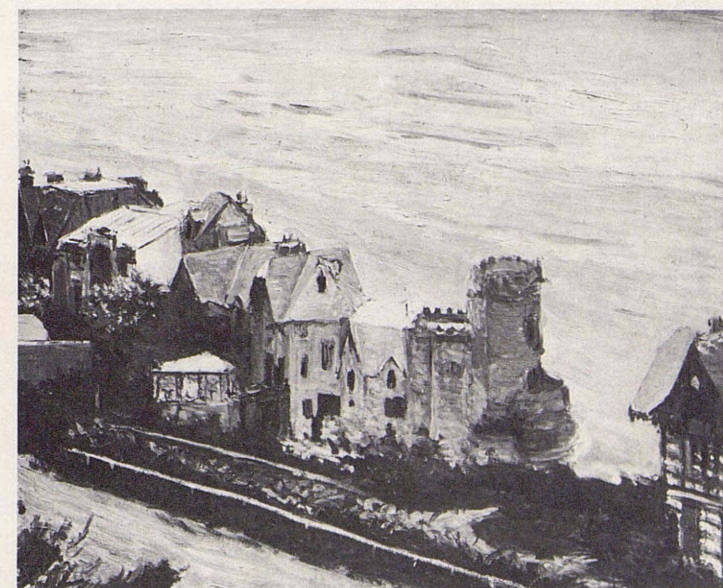
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Griffe en bas vers la gauche.

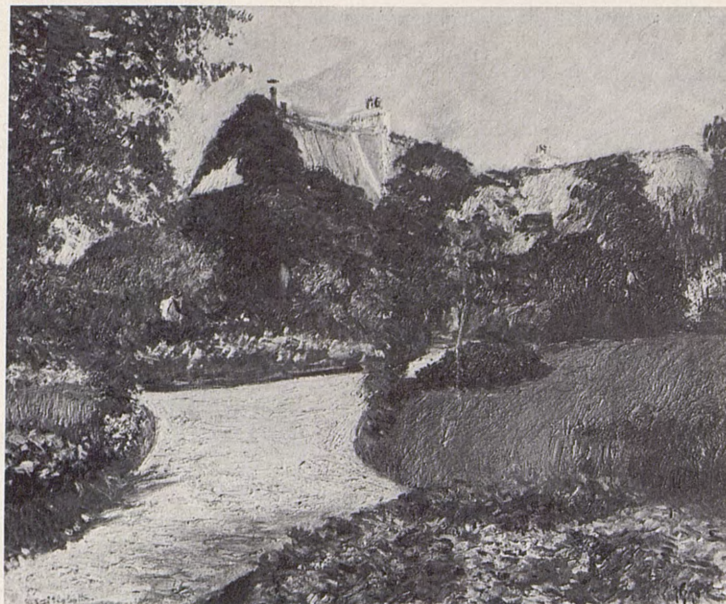
Au cours d'un autre séjour à Trouville, en 1884, Caillebotte reprendra, presque du même emplacement, la vue des villas dominant la plage de Trouville (voir nºs 271, 272).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 88.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 143.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – Vente, Londres, Sotheby, 7 juillet 1971, nº 25a *(La plage de Houlgate)* – S. Josefowitz, Lausanne.





196
LA CHAUMIÈRE, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé (par Renoir) en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Voir nº 198, la même propriété peinte d'un point de vue différent.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 9.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Rijksmuseum*, Amsterdam, 1910, nº 670d – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 148.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte, 1894 – C. Hoogendijk, La Haye – Prêt au Musée de l'Etat, Amsterdam, 1907 – Vente Collection C. Hoogendijk, Amsterdam, Muller, 21-22 mai 1912, nº 3 – Baron Thuyl van Seroos-Kerken, Amsterdam – Vente Mak van Waay, Amsterdam, 19 juin 1962 – Vente, Londres, Sotheby, 23 octobre 1963, nº 59 – *Acquavella*, New York, 1966.

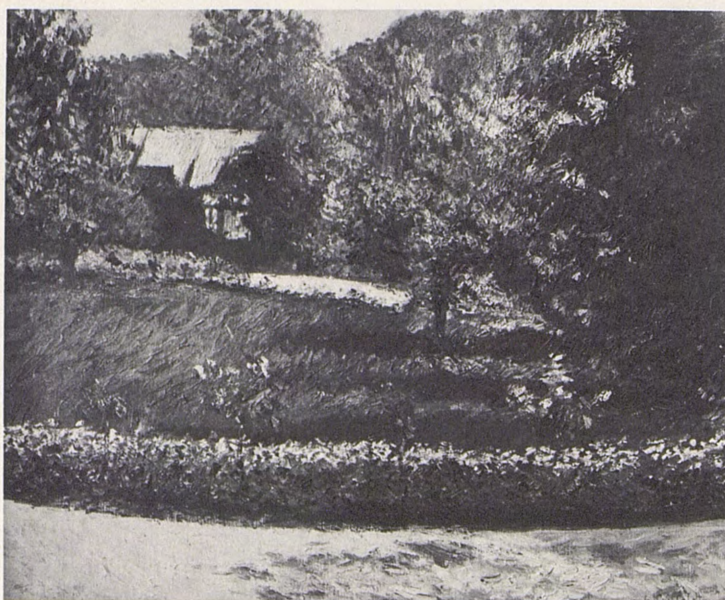


197
L'ALLÉE DE LA VILLA DES FLEURS, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte*, 82
Voir nº 234.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 157.

HISTORIQUE: B. Monget, Paris, c. 1894.



198
LA CHAUMIÈRE A TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé (par Renoir) en bas à droite: *G. Caillebotte*
Voir nº 196.

EXPOSITION: Rétropspective, Paris, 1894, nº 65.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 150.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte, c. 1894.





199
UN JARDIN A TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Signé (par Martial Caillebotte) en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: J. Lamy, Paris, c. 1894 – P. Verne, Paris – P.A., Paris.

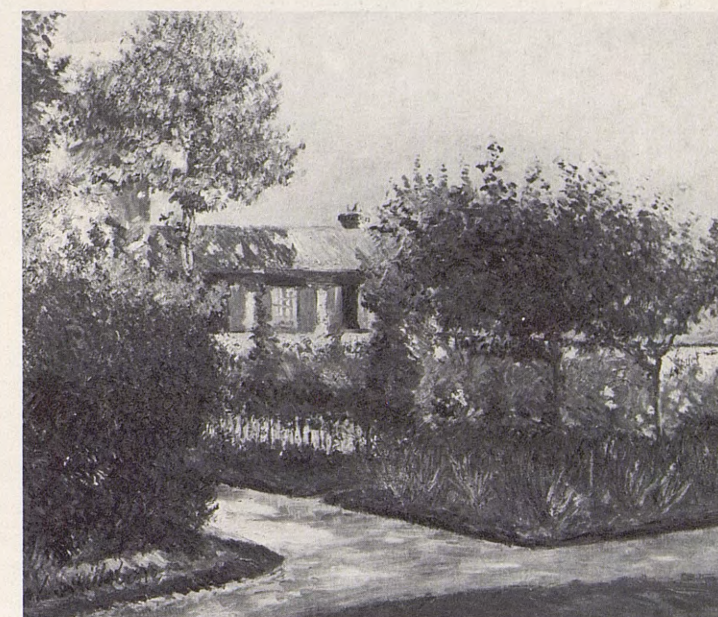


200
MAISON ET JARDIN EN NORMANDIE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

EXPOSITION: *Les Impressionnistes et leurs précurseurs*, Galerie Schmit, Paris, 1972, nº 25 *(Jardin à Argenteuil)*.

HISTORIQUE: P.A., Paris.

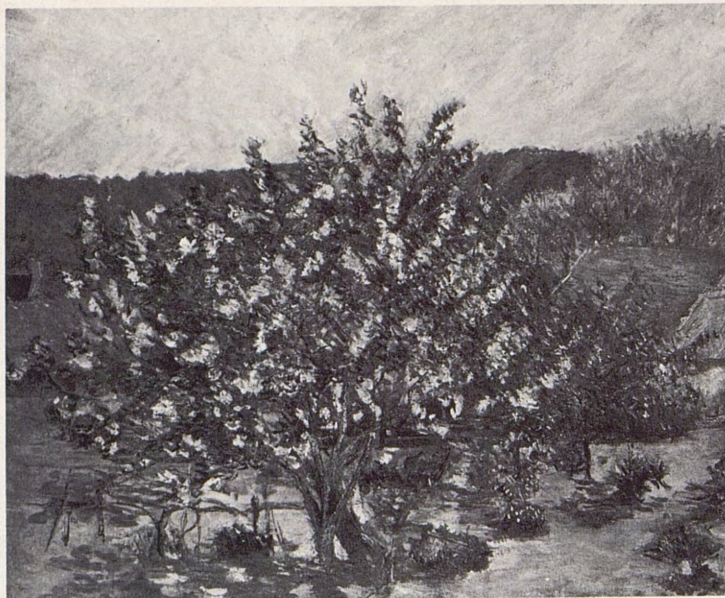


201
LA MAISON DANS LES ARBRES

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73.

HISTORIQUE: *A. Maurice*, Paris, c. 1957.

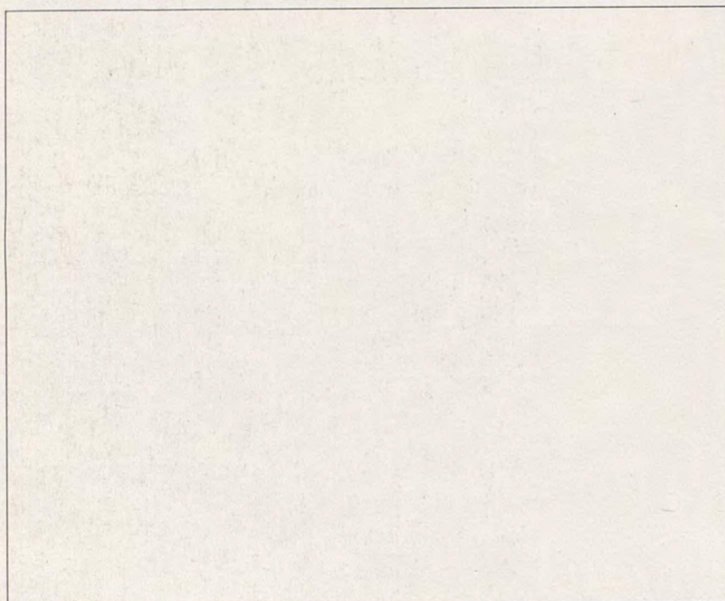




202
LE VERGER

Huile sur toile, h. 0,51; l. 0,62
Griffe en bas à gauche.

HISTORIQUE: P.A., Paris, c. 1973.



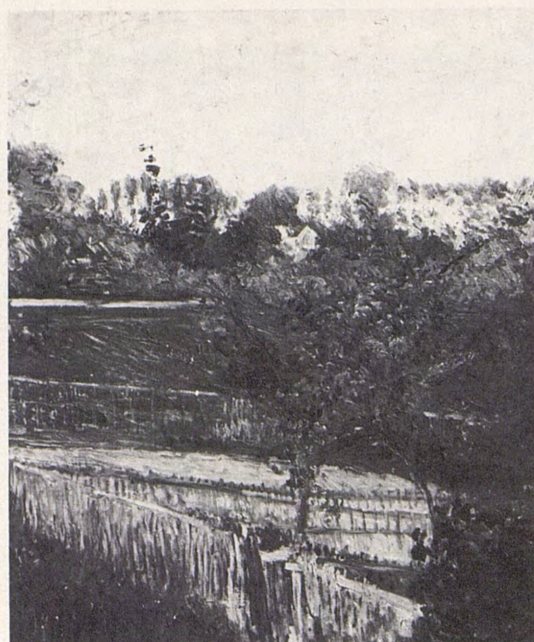
203
MARINE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
(?) Peint vers 1882.

Mentionné et décrit dans un document.

BIBLIOGRAPHIE: Registre manuscrit de Vollard (s.d.) nº 3474: «Marine, des bateaux, au loin une ligne d'horizon – provenance: Caillebotte.»

HISTORIQUE: Acheté par *A. Vollard* à Caillebotte (?) vers 1893.



204
ENCLOS AVEC ARBRES FRUITIERS DANS UN PAYSAGE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

Peinture connue par le cliché conservé dans les archives familiales.







205
ARBRE AU BORD D'UN SENTIER

Huile sur toile, h. 0,28; l. 0,41
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint vers 1882.

HISTORIQUE: Vente, Paris, Drouot, salle 5, 28 février 1951, nº 89.



206
ROSES JAUNES DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,46
Signé et daté en haut à droite: *G. Caillebotte 1882*
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 84.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 179.

HISTORIQUE: Acquis par Degas lors de l'Exposition rétrospective de 1894 – *1re Vente Collection Degas*, Paris, Galerie Georges Petit, 26 mars 1918, nº 7 – J.B. Faure, Paris – Vente, New York, Plaza Art Galleries, 31 octobre 1946, nº 71 – Félix Wildenstein, New York – Vente Collection F. Wildenstein, New York, Parke Bernet, 8 novembre 1952, nº 267.



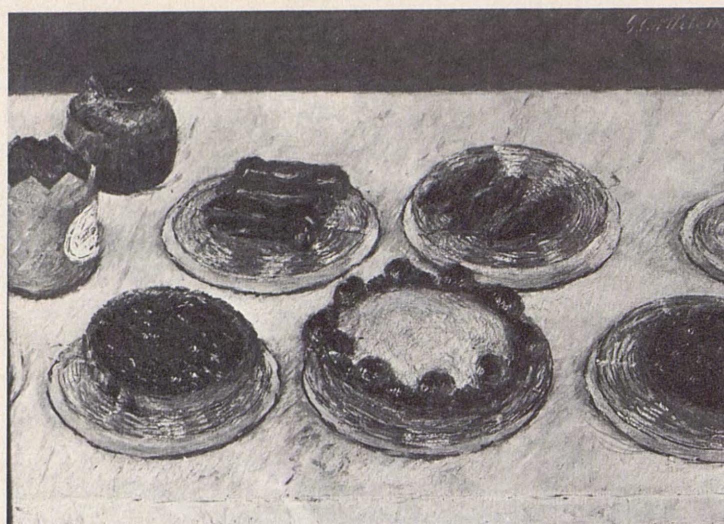
207
REINE-MARGUERITES DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,46
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

EXPOSITIONS: *Impressionnistes méconnus*, Galerie André Maurice, Paris, 1949, s. nº – Paris, 1951, nº 40 – *French Impressionists influence American Art*, Lowe Art Museum, University of Miami, Coral Gables, 1971, nº 13 – *The French Impressionists and their Followers*, Adams Davidson Galleries, Washington, 1971 – *A Survey of flowers in European and American paintings and prints*, Institute of Arts, Flint, 1972, nº 19.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 114.

HISTORIQUE: Collection privée, France – Dunan, Paris, c. 1951 – Vente, Paris, Galerie Charpentier, 28 mai 1954, nº 42 – A.J. Kahn Wolf, Paris, 1954-1969 – *Wildenstein – A.B. Closson*, Cleveland, U.S.A., 1973.



208
GÂTEAUX

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,73
Signé en haut à droite: *G. Caillebotte*
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 26 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2719.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 161.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.

---




209
HORS-D'ŒUVRE

Huile sur toile, h. 0,25; l. 0,55
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 110 – *Pleasures of Summer*, Guild Hall, East Hampton, U.S.A., 1958, nº 11.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 165.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte, 1894 – Vente, Paris, Drouot, salle 11, 4 décembre 1950, s. nº – *Hirschl and Adler*, New York, 1958 – S. Josefowitz, Lausanne.

---



210
L'ASSIETTE DE PÊCHES

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,46
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris, c. 1893.





211
MELON ET COMPOTIER DE FIGUES

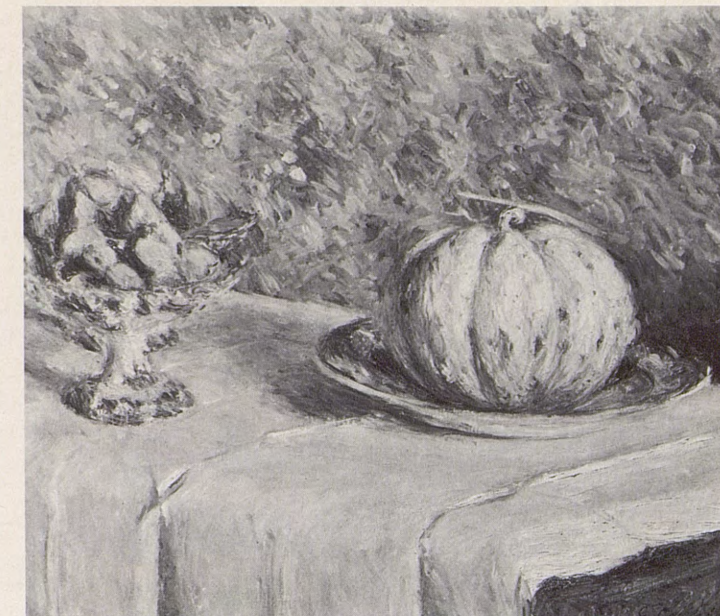
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint à Trouville en 1882.

L'analogie qu'offre ce tableau avec la nature morte de Renoir *Melon et deux coupes de fruits* (1882, coll. part. Detroit, repr. in *L'Opera completa di Renoir*, Milan, 1972, nº 553) permet de penser que ces deux peintures ont été exécutées en même temps par les deux amis, pendant un séjour de Renoir chez les Bérard à Wargemont.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 96 – Chartres, 1965, nº 19 – Londres, 1966, nº 32 – New York, 1968, nº 44 – Houston et New York, 1976-1977, nº 58.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 175, repr. h. t.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



---

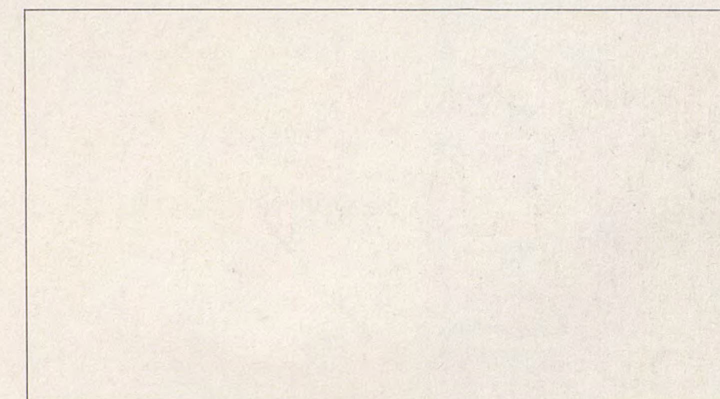
212
POMMES

Huile sur toile. Dimensions inconnues.
Peint en 1882.

Connu par un document.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 163.

HISTORIQUE: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 78 – (?) Vente, Paris, Drouot, 27 novembre 1940, nº 38.



---

213
ROUGETS

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,55
Peint à Trouville.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 64.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 168.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte, 1894 – *A. Vollard*, Paris, c. 1895.





214
BÉCASSES

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,38
Signé en haut à droite: *G. Caillebotte*
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 73 – Paris, 1951, nº 46 – Chartres, 1965, nº 17 – Londres, 1966, nº 30 – New York, 1968, nº 41.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 164.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



215
LIÈVRE

Huile sur toile, h. 0,89; l. 0,35
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Maîtres inconnus et méconnus, de Montmartre à Montparnasse*, Palais de l'Isle, Annecy, 1964, nº 3 – *Centenaire de l'Impressionnisme*, Petit-Palais, Genève, 1974, nº 9.

BIBLIOGRAPHIE: *L'Aube du XXe siècle, de Renoir à Chagall*, Catalogue, Musée du Petit-Palais, Genève, 1968, Vol. I, p. 46, nº 16, repr.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – *A. Maurice*, Paris, 1960 – Vente, Paris, Palais Galliéra, 23 juin 1961, nº 103 – O. Ghez, Genève, 1961:

MUSÉE DU PETIT-PALAIS, GENÈVE.



216
LIÈVRE ET GRIVES

Huile sur toile, h. 0,79; l. 0,36
Griffe en bas à droite
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 53 – Paris, 1951, nº 50 – Londres, 1966, nº 33 – New York, 1968, nº 45.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 176.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





217
DEUX FAISANS SUR UNE TABLE DE MARBRE



Huile sur toile, h. 0,75; l. 1,00
Peint à Paris.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 171.

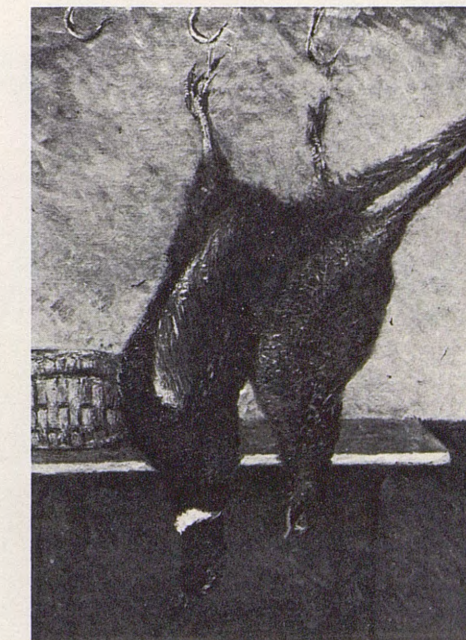
HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



218
DEUX FAISANS SUSPENDUS

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,54
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint à Paris.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – Collection particulière, Paris, 1974 – Vente, Paris, Drouot, 23 mai 1975, salle 10, nº 74 – Vente, Paris, Drouot R.G., salle 12, 13 mai 1976, nº 113.



219
DEUX CANARDS SAUVAGES

Huile sur toile, h. 0,76; l. 0,40
Griffe en bas à gauche
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 77 – Paris, 1951, nº 47 – Chartres, 1965, nº 18 – Londres, 1966, nº 31 – New York, 1968, nº 42.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 169, repr. – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs p. 41.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



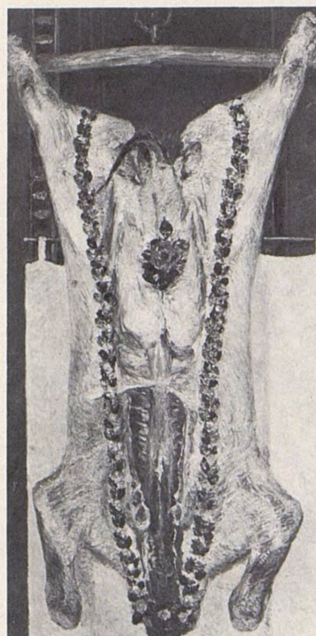
220
NATURE MORTE, POULETS ET GIBIER A L'ÉTALAGE

Huile sur toile, h. 0,76; l. 1,05
Griffe en bas à droite
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 87 – Paris, 1951, nº 48 – Houston et New York, 1976-1977, nº 60.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 174.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein* – P.A., U.S.A.

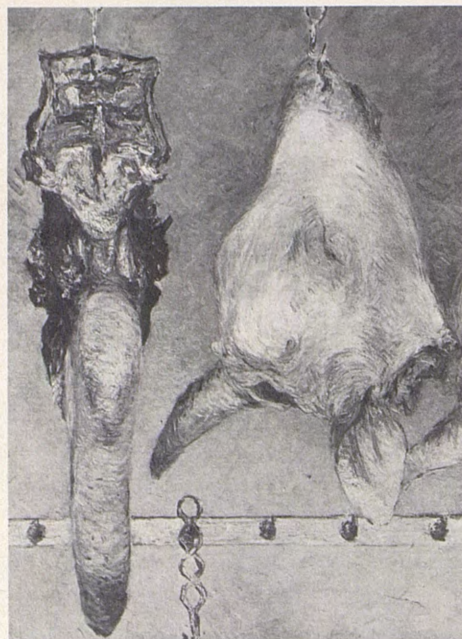


221
VEAU A L'ÉTAL

Huile sur toile, h. 1,44; l. 0,74
Griffe en bas à droite
Peint à Paris.

BIBLIOGRAPHIE: Félix Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, 1886, p. 43 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 235.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



222
NATURE MORTE: TÊTE DE VEAU ET LANGUE DE BŒUF

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,54
Peint à Paris.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 94.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 162.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





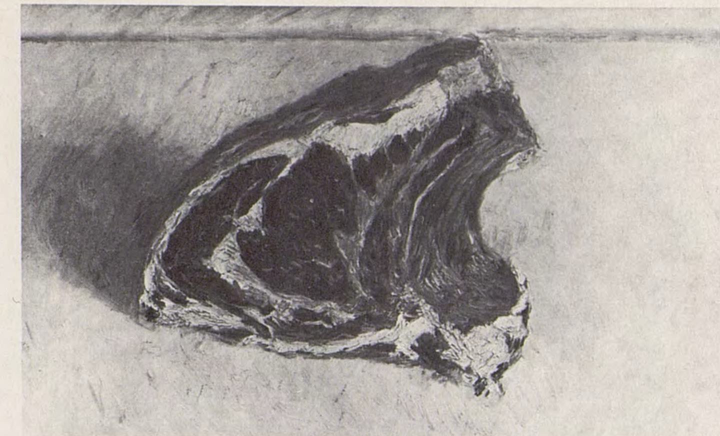
223
CÔTE DE BŒUF

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,55
Peint à Paris.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 63.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 167.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



224
HANGAR DANS LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

Vue d'un coin de la propriété dans son état ancien, à l'époque de son acquisition par Caillebotte. A droite on voit la petite maison où logeait son marin, Joseph Kerbratt, qui resta à son service jusqu'en 1894 et à qui il fit don de son autoportrait, aujourd'hui au Musée du Jeu de Paume (nº 411).

EXPOSITION: New York, 1968, nº 69.

HISTORIQUE: (?) *A. Vollard*, Paris – *Wildenstein* – Mr. Mrs. Frederik L. Ehrman, Armonck, U.S.A., 1968.

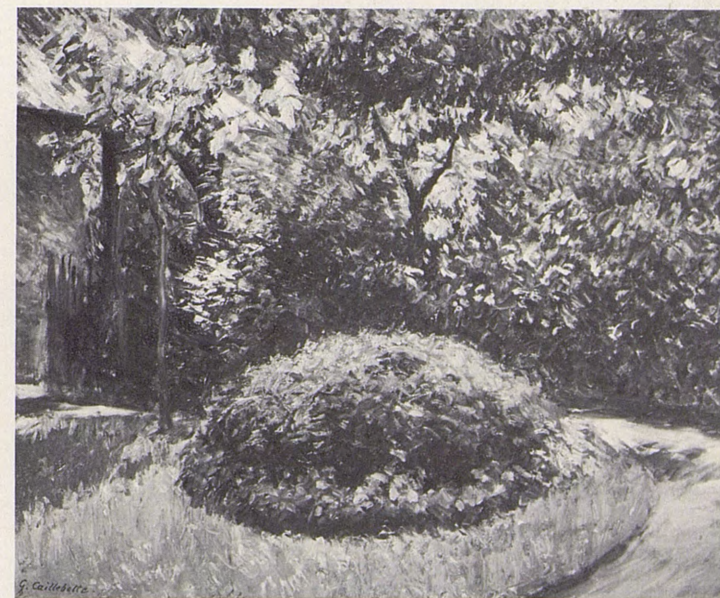


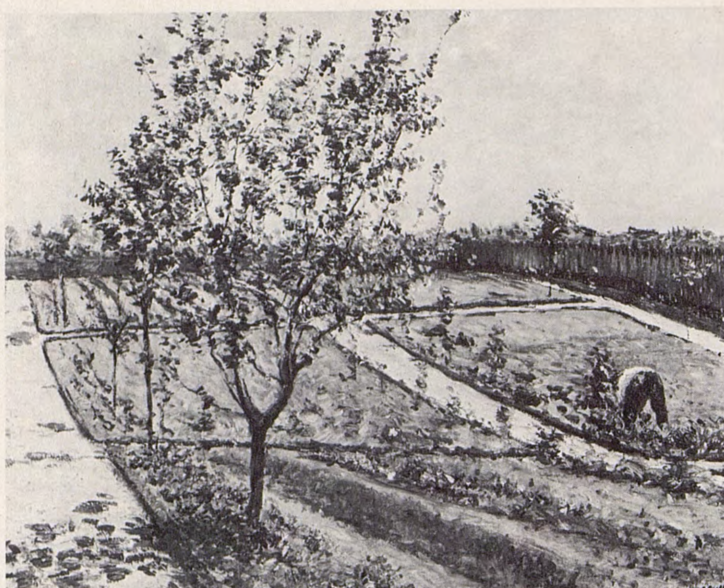
225
MASSIF DE FLEURS, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

EXPOSITIONS: *French Impressionism and Post Impressionism*, Museum of Art, Birmingham, 1973, nº 33 – *French paintings of the Turn of the Century*, South African National Gallery, Cape Town, 1974, nº 5.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris, c. 1893 – Vente, Versailles, Chevau-Légers, 5 mars 1972, nº 79 – P.A., U.S.A.





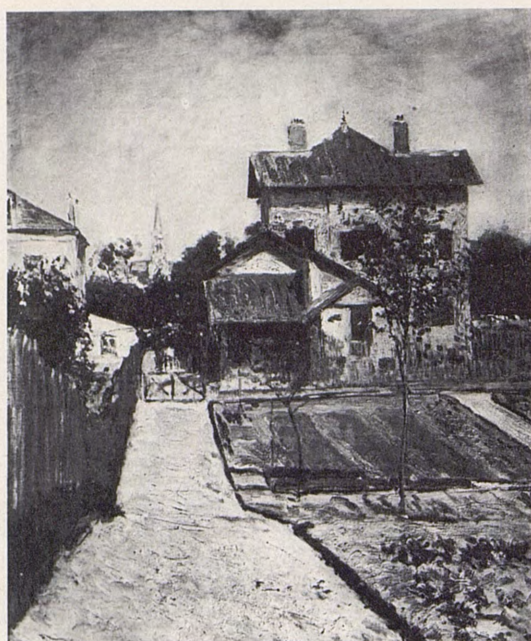
226
LE JARDIN POTAGER, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,66; l. 0,81
Griffe en bas à droite.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 120 – Paris, 1951, nº 53 – New York, 1968, nº 47.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 187.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



227
LA MAISON DE L'ARTISTE AU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé (par Martial Caillebotte) en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

Vue sur l'arrière de la maison. Dans l'axe de l'allée du jardin, au-dessus des arbres apparaît le clocher de l'église d'Argenteuil.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 194.

HISTORIQUE: P. Hugot, Paris, c. 1894 – *Wildenstein* – Mr. Malcolm Smith, Los Angeles, 1955.



228
UNE MAISON AU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à gauche.

Maison voisine de la propriété de Caillebotte.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 277.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – Vente, Londres, Sotheby, 10 décembre 1969, nº 14 – Vente New York, Parke Bernet, 16 décembre 1970, nº 32 – Vente, Londres, Christies, 27 juin 1972, nº 38a – Mr. Mrs. Langston, Rumson, U.S.A., 1972.





229
LE QUAI DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60.

Partant du Vieux-Pont d'Argenteuil, ce chemin conduisait à la commune de Gennevilliers.

EXPOSITION: Paris, 1951, nº 67.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 254.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



230
LE BASSIN D'ARGENTEUIL

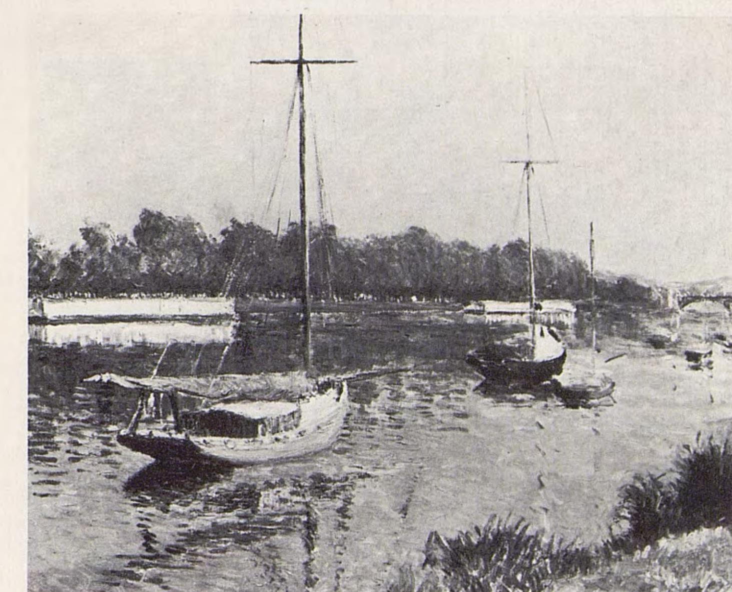
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Peint vers 1882.

Peint de la rive du Petit Gennevilliers. A l'arrière-plan la promenade boisée d'Argenteuil et les premières arches du pont routier que domine à l'horizon le coteau d'Orgemont.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 75 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2727.

BIBLIOGRAPHIE: J. B. Faure, *Notice sur la collection J. B. Faure*, suivie du catalogue des tableaux, Paris, 1902, nº 2 (date d'exécution (1872) et dimensions erronées): «La berge verdoyante de la Seine, près d'Argenteuil, sur laquelle flotte une grande barque pourvue d'un mât très haut et plusieurs petites barques, quelques-unes dans le lointain. A droite le Pont d'Argenteuil, au fond une maison dans un parc, ciel bleu, lumière éclatante, d'une belle harmonie de tons» – J. Rewald, *The History of Impressionism*, 1961, repr. p. 350 (1874).

HISTORIQUE: Acquis par J. B. Faure lors de l'Exposition rétrospective de 1894 – Appartenait encore à Mme Faure en 1921 (en dépôt à la Galerie Durand-Ruel de 1920 à 1924) – P.A., U.S.A.



231
LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1882*.

Vue prise de la rive du Petit Gennevilliers.
Au mouillage, les deux bateaux de Caillebotte: *L'Inès* et le *Condor*. A l'arrière-plan, l'extrémité de la Promenade d'Argenteuil.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 190.

HISTORIQUE: J. Dubois, Paris, c. 1894.





232
LA BERGE ET LE PONT D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 82.*

Vue prise de la propriété de l'artiste. On aperçoit au premier plan, à droite, la barrière du jardin, au centre la passerelle d'accès aux bateaux. A l'arrière-plan, les coteaux d'Orgemont qui dominent Argenteuil. Une peinture de 1893 offre une vue très proche de celle-ci (voir nº 450).

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 191.

HISTORIQUE: J. Dubois, Paris, c. 1894.



233
ALLÉE DE LA VILLA DES FLEURS, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1883.*

La Villa des Fleurs faisait probablement partie de l'ensemble d'une trentaine de belles villas qui furent construites entre 1862 et 1865 dans la campagne dominant la plage de Trouville.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 5.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 197.

HISTORIQUE: P. Hugot, Paris, c. 1894 – (?) *G. Bernheim*, Paris.



234
CHEMIN DE LA VILLA DES FLEURS, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Voir nº 233.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.





235
PORTRAIT D'HENRI CORDIER



Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Signé et daté en bas vers le centre: *G. Caillebotte 1883.*

Né à La Nouvelle-Orléans en 1849, mort à Paris en 1925, Henri Cordier, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, était professeur d'histoire, de géographie et de législation des Etats d'Extrême-Orient à l'Ecole des Langues orientales. Son œuvre la plus importante est la *Bibliotheca Sinica* (dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à l'Empire chinois). Il est représenté ici, dans son bureau de la rue de Rivoli, corrigeant les premières épreuves de cet ouvrage. Henri Cordier était aussi un fervent bibliophile. Il aurait possédé le manuscrit d'une nouvelle, non publiée, de Duranty *La double vie de Louis Séguin* qui a pour cadre, sous le nom de *Café Barois*, le Café Guerbois (Marcel Crouzet, *Duranty*, 1964, p. 239).

EXPOSITIONS: Chartres, 1965, nº 21 – Houston et New York, 1976-1977, nº 62.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 196 – Ch. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre*, Ec. française XIXe s., vol. I, 1958, nº 153, repr. pl. XL – *Catalogue des Peintures... Impressionnistes*, Musée du Louvre, 1959, nº 18 – H. Adhémar et A. Dayez, *Musée du Jeu de Paume*, 1973, repr. p. 15, catal. p. 139.
Sur Henri Cordier: Ch. V. Langlois, *Discours à l'occasion de la mort de M. Henri Cordier*, Mâcon, 1925 – René Gaugnat, *Notice sur la vie et les travaux de M. Henri Cordier*, Paris, 1929.

HISTORIQUE: H. Cordier, Paris – Don de Mme H. Cordier au Musée du Luxembourg, 1927 – Transféré au Musée du Louvre en 1929:

MUSÉE DU LOUVRE, GALERIE DU JEU DE PAUME, PARIS.



236
FAISANS ET BÉCASSES SUR UNE TABLE DE MARBRE

Huile sur toile, h. 0,51; l. 0,81
Signé et daté en haut à droite: *G. Caillebotte, 1883.*
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 57 – Paris, 1951, nº 56 – *French and American Impressionism*, Dwight Art Memorial, South Hadley, U.S.A., 1956, nº 5 – Houston et New York, 1976-1977, nº 61.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 204 – *Catalogue*, Museum of Fine Arts, Springfield, 1958, p. 50, repr. p. 52.

HISTORIQUE: Paul Hugot, Paris, c. 1894 – James Philip Gray, U.S.A., 1952 – Acquis sur le fonds James Philip Gray en 1953:

MUSEUM OF FINE ARTS, SPRINGFIELD, U.S.A.



237
TROIS PERDRIX SUR UNE TABLE

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,57
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 69 – *L'Automne*, Galerie Charpentier, Paris, 1943, nº 15.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 135.

HISTORIQUE: G. Feydeau, Paris – Vente Collection Feydeau, Paris, Drouot, 11 février 1901, nº 37 – Acquis par P. Hazard – Vente Collection P. Hazard, Paris, Georges Petit, 1-3 décembre 1919, nº 41 – *Lorenceau*, Paris, c. 1943.



238
NATURE MORTE AU HOMARD

Huile sur toile, h. 0,38; l. 0,55
Peint à Paris.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 106 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2740.

BIBLIOGRAPHIE: A. Tabarant, *Le peintre Caillebotte et sa collection*, in *Bulletin de la Vie Artistique*, 1 août 1921, repr. p. 409 – M.B., *Catalogue*, 1951, nº 172.

HISTORIQUE: Georges Caillebotte, Paris, c. 1894 – Mme Quillard, née Caillebotte, Flers-de-l'Orne – P.A., France.



239
BOUQUET DE ROSES DANS UN VASE DE CRISTAL

Huile sur toile, h. 0,61; l. 0,51
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte, 83*
Peint à Paris.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 80.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 203.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte, c. 1894.



240
NATURE MORTE AU VASE DE LILAS

Huile sur toile, h. 0,72; l. 0,60
Signé et daté en haut à droite: *G. Caillebotte 1883*
Peint au Petit Gennevilliers.

EXPOSITION: *Corot to Picasso*, Galerie Arthur Tooth, Londres, 1957, nº 29.

HISTORIQUE: E. Lamy, Paris – Mme Drouilly, née Lamy, Paris, c. 1894-1951 – Vente, Paris, Drouot, 16 mai 1956, salle 1, nº 72 – *Tooth*, Londres, 1957 – Collection privée, U.S.A., 1969.





241
LILAS ET PIVOINES DANS DEUX VASES

Huile sur toile, h. 0,92; l. 0,73
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint au Petit Gennevilliers.

EXPOSITIONS: *Des fleurs et des fruits*, Galerie Guy Stein, Paris, 1936, nº 58 – *Les fleurs et les fruits depuis le romantisme*, Galerie Charpentier, Paris, 1942, nº 23 – Paris, 1951, nº 52 – *The two sides of the medal*, Institute of Arts, Detroit, 1954, nº 81 b.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 181.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – C. Hoogendijk, La Haye – Vente collection Hoogendijk, Amsterdam, Muller, 21-22 mai 1912, nº 4 – Comte Arnauld Doria, Paris, c. 1936-1943 – Vente, Paris, Drouot, 12 avril 1943, salle 9, nº 93 – *Hirschl and Adler*, New York, c. 1954.



242
LILAS DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 180 – G. Schurr, *Les petits maîtres de la peinture, valeur de demain*, 1969, p. 102.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris, c. 1894 – Vente, Londres, Sotheby, 26 avril 1967, nº 14 – Bernhard Nebel, Dusseldorf – Vente, Londres, Sotheby, 7 avril 1976, nº 35.



243
ROSES ROUGES DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,46; l. 0,38
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris, c. 1894 – Vente, Paris, Drouot, salle 6, 3 décembre 1910, nº 6.





244
LA PROMENADE D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte, 1883.*

Cette peinture, intitulée aussi parfois *La Petite Place d'Argenteuil*, représente le début de la promenade, plantée de marronniers.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 37 – Paris, 1951, no 54 – *Exposition d'Art Français*, Tokyo, Musée National; Tokyo, Musée Municipal, 1961-1962, no 85 – Londres, 1966, no 35 – New York, 1968, no 49.

BIBLIOGRAPHIE: J. Rewald, *History of Impressionism*, 1946, repr. p. 369 (éd. française, 1961, repr. p. 485) – M. B., *Catalogue*, 1951, no 199, repr. p. 27 – *French Art through half a century*, in *Illustrated London News*, 9 juillet 1966, repr. – M. B., *Caillebotte*, 1968, p. 40, repr. couleurs p. 43.

HISTORIQUE: Paul Hugot, Paris – Acquis par Decap lors de la Rétrospective de 1894 – Vente, collection B. D... [Barret-Decap], Paris, Drouot, 12 décembre 1929, no 1 (*Gérard frères*, Paris) – A. Chardeau, Paris, 1929 – P. A., Paris.

245
L'ALLÉE DES MARRONNIERS, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1882.*

Mentionné et décrit dans un document.

BIBLIOGRAPHIE: Catalogue Vente Eugène Blot, 1900: «Tout le monde est d'accord à trouver qu'il y a longtemps qu'on ne vit pareille chaleur – le ciel d'un bleu lourd, s'étend au-dessus des marronniers à la file, fleuris de blanc. Sous leur ombre une foule se promène jusqu'au-delà de l'auvent rouge. Une charrette oubliée sur la route. Des oriflammes là-bas à gauche, par-dessus les arbres. C'est un bel après-midi de fête.» – M. B., *Catalogue*, 1951, no 188.

HISTORIQUE: E. Blot, Paris, c. 1894 – Vente E. Blot, Paris, Drouot, 9-10 mai 1900, no 11 – (?) *A. Vollard*, Paris.

246
LA PROMENADE D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Cette partie de la promenade est proche de celle représentée au no 244, et figure aussi sous la désignation *Place à Argenteuil.*

EXPOSITIONS: *The Armand Hammer Collection*, Exposition circulante organisée par la Smithsonian Institution, 15 août 1970-1 octobre 1972: La Nouvelle-Orléans, Isaac Delgado Museum of Art; Colombus, Gallery of Fine Arts; Little Rock, Arkansas Art Center; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor; Oklohoma City, Oklahoma Art Center; San Diego, Fine Arts Gallery; Los Angeles, County Museum of Art; Londres, Royal Academy of Arts; Dublin, National Gallery of Ireland, no 17 *(Square in Argenteuil)* – *The Armand Hammer Collection*, The Seibu Museum of Art, Tokyo, 1975, no 16.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 200 – Mahony Scharf Young, *The Hammer Collection*, in *Apollo*, juin 1972, p. 452.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à A. Cassabois, Paris – Légué par celui-ci à son neveu Léchopié, Paris – Vente, Paris, Galliéra, 17 juin 1970, no 9 *(Delorme)* – Armand Hammer, Los Angeles, U.S.A., 1972.





247
ARGENTEUIL, FÊTE FORAINE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1883.*

C'est la fête annuelle, sur le *Champ de Foire* dont Monet a donné dix ans plus tôt une autre représentation (*Wildenstein*, 1974, no 241).
A rapprocher de la description de *L'Allée des marronniers*, 1882 (voir no 245).

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 198.

HISTORIQUE: Jules Froyez, Paris – Vente, Collection J. F... [Jules Froyez], Paris, Drouot, 15 décembre 1896, no 6.



248
MARRONNIERS ROUGES, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,55
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

EXPOSITIONS: *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886 et National Academy of Design, mai-juin 1886, no 191.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 122.

HISTORIQUE: Georges Caillebotte – A. Chardeau, Paris – Vernadeau, Paris, 1948 – P. A., Paris.



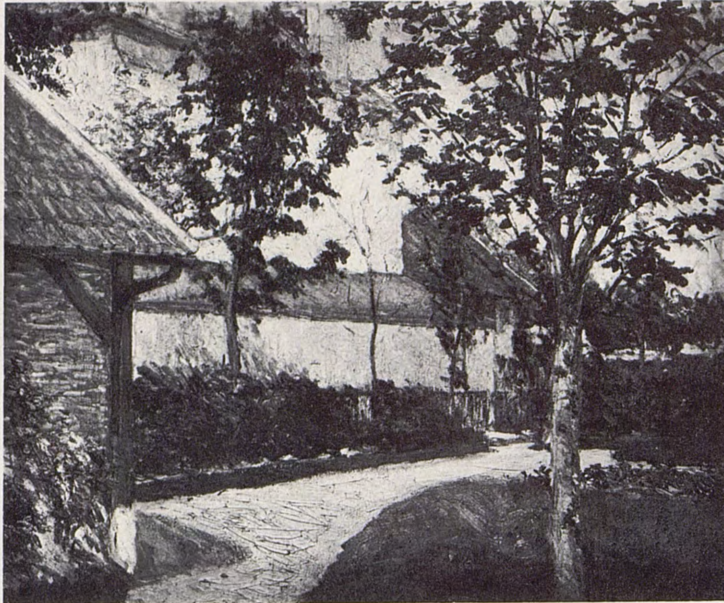
249
LA PROMENADE D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 201.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





250
LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte, 1883.*

Etat ancien du jardin avec coin du hangar, à gauche, avant les transformations apportées par Caillebotte à sa propriété.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 206.

HISTORIQUE: Donné par l'artiste à Renoir, en 1883.



251
CHAMP JAUNE, GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,61; l. 0,81
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1883.*

La plaine de Gennevilliers offrait encore à cette époque de larges zones de cultures céréales: blé, orge, alternant avec les champs de luzerne, dont plusieurs tableaux de Caillebotte traduisent les variations colorées (nos 252, 277-279, 368).

EXPOSITION: *Impressionnistes et Pré-impressionnistes*, Galerie Durand-Ruel, Paris, 1888, nº 64.

HISTORIQUE: Jules Froyez, Paris – Vente, J.F... [Jules Froyez], Paris, Drouot, 21 novembre 1901, nº 9 *(Le jeune blé).*



252
LA PLAINE DE GENNEVILLIERS, CHAMPS JAUNES

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Voir nº 251.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 208.

HISTORIQUE: Mme Billard, Le Havre, c. 1894.





253
POMMIERS EN FLEURS, COTEAU DE COLOMBES

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Griffe en bas à droite.

Vue sur l'environnement du Petit Gennevilliers, vers le Sud, en retrait de la Seine. A l'horizon les premières maisons de Colombes. Une vue plus étendue du coteau est donnée par la peinture nº 280.

EXPOSITIONS: Londres, 1966, nº 29 – New York, 1968, nº 40.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 155.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



254
VERGER AUX POMMIERS EN FLEURS, COLOMBES

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,81
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – Vente, Paris, Drouot, 16 mai 1956, salle 1, nº 71.



255
LA SEINE A ARGENTEUIL, BATEAUX AU MOUILLAGE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1883.*

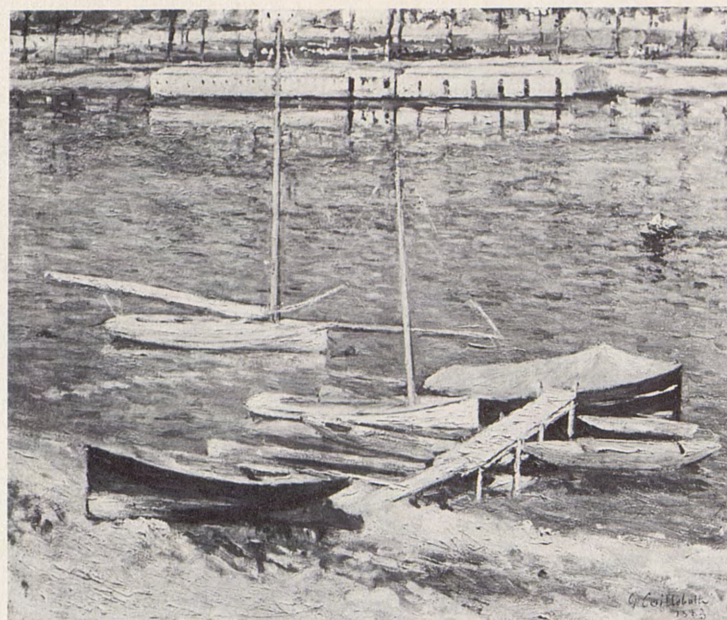
A l'arrière-plan, la promenade d'Argenteuil.

EXPOSITION: *L'Impressionnisme et quelques précurseurs*, Galerie Braun, Paris, 1932, nº 2 *(Paysage).*

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 195.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Renoir, qui possédait encore ce tableau en 1894 – (?) Vente, Collection M.A..., Paris, Drouot, 29 mars 1918, nº 4 – Vente, Cabinet d'un amateur parisien, Nice, Hôtel de Savoie, 24 juin 1942, nº 231 (*Vue sur la Marne*, date erronée).





256
VOILIERS AU MOUILLAGE SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1883*.

EXPOSITION: *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2744.

HISTORIQUE: Ernest May, Paris, avant 1894; se trouvait encore dans cette collection en 1921 – *Wisselingh*, Amsterdam – Vente, Paris, Galliéra, 4 décembre 1970, nº 6.



257
LA BARQUE ROUGE

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Peint vers 1883.

Représente un coin du bassin d'Argenteuil vu de la rive du Petit Gennevilliers. Au fond, la promenade d'Argenteuil.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 18 – *Salon d'Automne*, 1921, nº 2726.

BIBLIOGRAPHIE: *Notice sur la Collection J.B. Faure, suivie du catalogue des tableaux*, Paris, 1902, nº 3 du catalogue (0,72 × 0,52).

HISTORIQUE: Collection J.B. Faure, c. 1902 – Se trouvait encore dans la collection de Mme Faure en 1924 (en dépôt à la Galerie Durand-Ruel, 1920-1924).



258
VOILIERS AU MOUILLAGE SUR LA SEINE, A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé, par Renoir, en bas à droite: *G. Caillebotte*.

Devant le ponton du Petit Gennevilliers: deux des bateaux de Caillebotte, *Le Pou* et *Le Cul blanc*.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 32 – New York, 1968, nº 63.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 294.

HISTORIQUE: Georges Caillebotte, Paris – Collection particulière, Paris – Mr. Herman Levy, Hamilton, Canada, 1973.





259
BARQUES PRÈS DE L'APPONTEMENT

Huile sur toile, h. 0,18; l. 0,24.

HISTORIQUE: P.A., Paris, c. 1970.



260
BATEAU AU MOUILLAGE, SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à gauche.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris, c. 1960 – S. Josefowitz, Lausanne.



261
LA SEINE A ARGENTEUIL, BATEAUX AU MOUILLAGE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65

A l'arrière-plan, la promenade et l'église d'Argenteuil.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris, c. 1893.





262
LA FEMME A LA ROSE

Huile sur toile, h. 0,74; l. 0,60
Signé et daté en haut à gauche: *G. Caillebotte 84*.

Le modèle est Mme Hagen, dont Caillebotte avait déjà fait un premier portrait en 1877 (nº 55).

EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº 63.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 215.

HISTORIQUE: Vente, Paris, Drouot, 12 octobre 1949, salle 6, nº 59 – *Hirschl and Adler Galleries*, New York – R.H. Orchard, Saint-Louis, U.S.A.



263
LE PÈRE MAGLOIRE SUR LE CHEMIN DE SAINT-CLAIR A ÉTRETAT

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Voir nº 264. Peut-être étude en vue de ce tableau.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 44 – Chartres, 1965, nº 16 – Londres, 1966, nº 28 – New York, 1968, nº 39.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 131.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



264
LE PÈRE MAGLOISE SUR LE CHEMIN DE SAINT-CLAIR, A ETRETAT

Huile sur toile, h. 1,29; l. 0,80
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 84*

Magloire Raulin (1850 – c. 1915), connu sous le nom de «Père Magloire», était jardinier et non, comme cela a été dit, maire d'Etretat. Selon une tradition locale, il aurait été «camarade de confirmation» de Guy de Maupassant. Portant la blouse bleue «*la blaude*» et la haute casquette des paysans normands, il est représenté sur le chemin de Saint-Clair. La villa à droite sur la falaise appartenait alors à Henri Dumesnil l'ami de Corot, qui avait fait lui aussi une peinture de cette villa lors d'un séjour à Etretat en 1872.
Voir. nºs 263, 265.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 11 – *Centenaire de l'Impressionnisme et Hommage à Guillaumin*, Genève, Petit-Palais, 1974, nº 7 *(Claude Monet à Etretat)*.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 217 – R. Wilhelem, in *Arts*, 11 mars 1959, p. 15 (Les ventes publiques).

HISTORIQUE: P. Hugot, Paris, c. 1894 – Vente, Paris, Drouot, 2 mars 1959 (s. cat.) – O. Ghez, Genève – Vente, Versailles, Rameau, 26 novembre 1972, nº 78 (*Le promeneur sur la route du village)* (retiré):

MUSÉE DU PETIT PALAIS, GENÈVE.







265
LE PÈRE MAGLOIRE ALLONGÉ DANS UN BOIS

Huile sur toile, h. 0,89; l. 1,15
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1884*
Peint à Etretat.

On retrouve ici, dans une composition différente, le personnage représenté nºs 263 et 264. Cette peinture est mentionnée et reproduite le plus souvent sous le titre erroné *Claude Monet faisant la sieste*.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 58 – *80 Pittori, da Renoir a Kisling*, Turin, Galerie Civica d'Arte Moderna, 1964, nº 3 – *Peintres de Montmartre et de Montparnasse, de Renoir à Valtat*, Genève, Musée Rath, 1965, nº 3 – *60 Maîtres de Montmartre à Montparnasse*, Paris, Musée Galliéra, nº 3 – *L'Aube du XXe siècle, de Renoir à Chagall*, Genève, Petit-Palais, 1968, nº 14 – *Centenaire de l'Impressionnisme et hommage à Guillaumin*, Genève, Petit-Palais, 1974, nº 6.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 218 – *L'Extraordinaire aventure de l'aube du XXe siècle*, in *Catalogue du Musée du Petit-Palais*, Genève, s.d. (1968), p. 6 – R. Huyghe, *L'Art et le monde moderne*, vol. I, 1969, repr. couleurs p. 109.

HISTORIQUE: Jules Froyez, Paris – Vente, Collection J. F. [Jules Froyez], Paris, Drouot, 15 décembre 1896, nº 3 *(Chemineau sommeillant dans un bois)* – Comte Arnauld Doria, Orrouy, France – Mme de Roberval, France, c. 1947 – O. Ghez, Genève – Fondation Oscar Ghez:

MUSÉE DU PETIT-PALAIS, GENÈVE.



266
HOMME S'ESSUYANT LA JAMBE

Huile sur toile, h. 1,00; l. 1,25
Peint à Paris, vers 1884.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 222.

HISTORIQUE: Anciennement famille de l'artiste.



267
HOMME AU BAIN

Huile sur toile, h. 1,66; l. 1,25
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1884*
Peint à Paris, boulevard Haussmann.

EXPOSITIONS: *Les XX*, Bruxelles, 1888, nº 1 – Houston et New York, 1976-1977, nº 77.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 221.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – S. Josefowitz, Lausanne.



268
PAYSAGE EN NORMANDIE

Huile sur toile, h. 0,63; l. 0,73
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *Ariel*, Paris, c. 1945 – *Speelman*, Londres, c. 1960 (?).



269
RÉGATES EN MER, A VILLERVILLE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,72
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 84.*

EXPOSITIONS: Salon d'Automne, Paris, 1921, nº 2734 (?) – New York, 1968, nº 50 – Houston et New York, 1976-1977, nº 65.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 216.

HISTORIQUE: Paul Hugot, Paris – (?) Mme Blum, Paris, 1921 – Vente, Paris, Drouot, 4 avril 1924, salle 10, nº 9 *(Jour de régates à Trouville)* – *Boucherin*, Paris, c. 1951 – *Wildenstein* – Don de la Fondation Wildenstein, 1953:

MUSEUM OF ART, TOLEDO. U.S.A.



270
PRAIRIE AU BORD DE LA MER, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Peint vers 1884.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



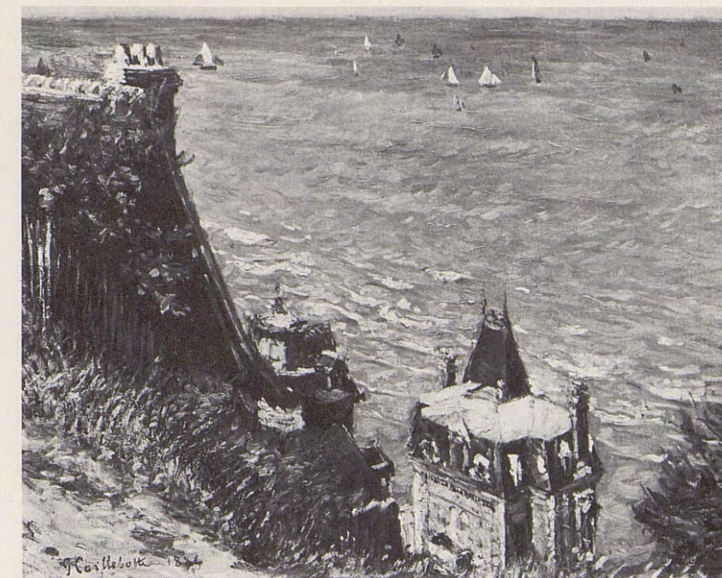


271
LA VILLA ROSE, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,75
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1884.*

On retrouve cette villa, prise sous un angle de vue différent, dans la peinture nº 272.

HISTORIQUE: Gérard Levy – Paul Reinach, 1930 – P. A., U.S.A.



272
VILLAS A TROUVILLE

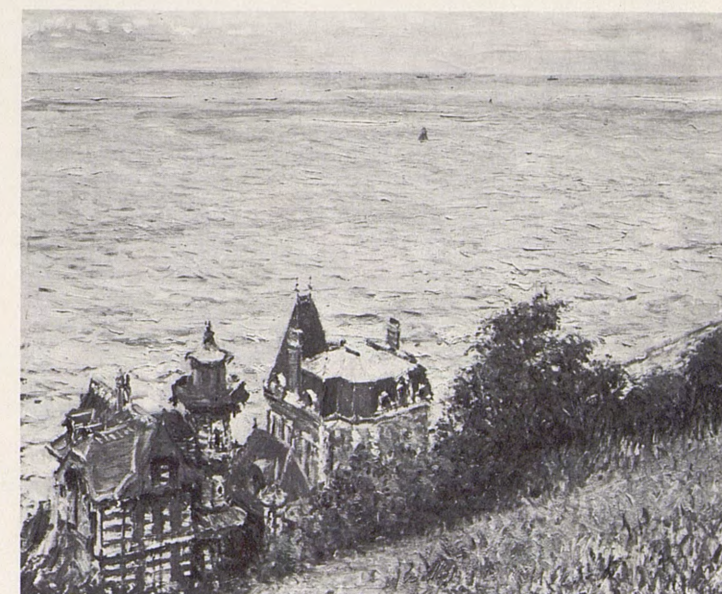
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Signé (par Martial Caillebotte) en bas à droite: *G. Caillebotte.*

Une autre peinture, exécutée en 1882 (nº 195) offre le prolongement de cette vue des villas bordant la plage de Trouville (voir aussi nº 271).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 36.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 139.

HISTORIQUE: Paul Hugot, c. 1894, Paris – *J. Combes*, Paris – Alexandre Tarnopol, New York, c. 1957 – Grégoire Tarnopol, New York, 1972.



273
FALAISE AU BORD DE LA MER, TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – Vente, Paris, Drouot, 27 novembre 1940, salle 11, nº 39.





274
PAYSAGE A TROUVILLE

Huile sur toile, h. 0,95; l. 0,72.

Vue de la côte vers Deauville. Dans le fond la pointe de Bénerville.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 152.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



275
VACHES DANS UN PRÉ

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65

Etude peinte en Normandie vers 1884.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 210.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



276
VACHES DANS UN PRÉ, AU BORD DE LA MER

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Etude peinte en Normandie vers 1884.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 125.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





277
LA PLAINE DE GENNEVILLIERS, CHAMPS JAUNES

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1884*
Voir nº 251.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 57 – Houston et New York, 1976-1977, nº 66.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 211.

HISTORIQUE: Donné par le peintre à G. Minoret, beau-frère de Martial Caillebotte, c. 1890 – P. A., France.



278
LES CHAMPS, PLAINE DE GENNEVILLIERS, ÉTUDE EN JAUNE ET VERT

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Voir nº 251.

EXPOSITIONS: *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886 et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 136.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 213.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – *Vaumousse*, Paris, c. 1951.



279
LES CHAMPS, PLAINE DE GENNEVILLIERS, ÉTUDE EN JAUNE ET ROSE

Huile sur toile, h. 0,59; l. 0,81
Voir nº 251.

EXPOSITIONS: *The Impressionists of Paris*, New York, American Art Galleries, avril 1886 et National Academy of Design, mai-juin 1886, nº 135 – Galerie Durand-Ruel, Paris, 1888, nº 62.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 182.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





280
LE COTEAU DE COLOMBES

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Griffe en bas à droite.

Au-delà des champs du Petit Gennevilliers, s'étagent sur le coteau les vergers dont le nº 253 offre une vue plus proche.

EXPOSITION: *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2729 *(Prairies)*.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 214.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



281
MARRONNIERS EN FLEURS, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,65.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 243.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



282
LA PROMENADE D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 209.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





283
LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS, EFFET DE SOLEIL

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



284
MASSIF DE FLEURS, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,61; l. 0,46
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

HISTORIQUE: *Feigen*, New York – Vente, Paris, Galliéra, 11 juin 1971, nº 87 – P. Verne, Paris – Vente, Paris, Galliéra, 22 mars 1973, nº 15.





285
MUSA, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*.

HISTORIQUE: Collection privée, France – P. A., U.S.A.



286
L'ALLÉE DU JARDIN, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 212.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



287
LE PETIT BRAS DE LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,92; l. 0,75
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1884*.

En aval d'Argenteuil, la Seine contournant l'île Marande, formait entre celle-ci et la rive de Colombes, représentée ici à gauche, un petit bras non navigable, aujourd'hui comblé. Ce site a été le motif de nombreuses peintures de Caillebotte, de 1884 à 1893.

HISTORIQUE: Donné par le peintre à Richard Gallo, Paris, c. 1884 – Légué par celui-ci à son neveu M. Grandguillot, Marseille – P. A., France.



288
LE PETIT BRAS DE LA SEINE A ARGENTEUIL, EFFET DE SOLEIL

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65
Griffe en bas à droite
Voir nº 287.

EXPOSITIONS: *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2705 – New York, 1968, nº 53.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 247.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





289
SOUS-BOIS

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Etude peinte au Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 149.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



290
RICHARD GALLO ET SON CHIEN DICK, AU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,89; l. 1,16
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1884*.

Caillebotte avait déjà fait deux fois le portrait de son ami, en 1878 et en 1881 (nos 82 et 167). Il l'a représenté ici se promenant au bord de la Seine au Petit Gennevilliers. A l'arrière-plan les dernières maisons d'Argenteuil et les frondaisons du champ de foire.

EXPOSITIONS: *Les XX*, Bruxelles, 1888, nº 3 *(Portrait de M. R.G...) – Rétrospective*, Paris, 1894, nº 51.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 223.

HISTORIQUE: Donné par le peintre à Richard Gallo, Paris – Légué à son neveu M. Rolland, Paris – P. A., Paris.



291 EMILE-JEAN FONTAINE (LIBRAIRE)
PORTRAIT D'HOMME ÉCRIVANT DANS SON BUREAU

Huile sur toile. Dimensions inconnues. 65 x 81
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1885*.

Connu par un document photographique (archives familiales). Modèle non identifié.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 225.





292
PORTRAIT DE JULES DUBOIS

Huile sur toile, h. 1,17; l. 0,89
Signé et daté en haut à gauche: *G. Caillebotte 1885*.

Peint à Paris, boulevard Haussmann. Le modèle, ami de Caillebotte, était, comme lui, membre du Cercle de la Voile de Paris, et participait aux régates dans le bassin d'Argenteuil.

EXPOSITION: *Les XX*, Bruxelles, 1888, no 2.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 227.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – S. Josefowitz, Lausanne.



293
PORTRAIT DE JEAN DAURELLE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Peint à Paris, vers 1885.

Connu par un document photographique (archives familiales).

Jean Daurelle était le valet de chambre de la famille Caillebotte. Il figure dans *Le déjeuner, rue de Miromesnil* (no 32); voir autre portrait no 321.



294
PORTRAIT DE MAURICE HUGOT, ENFANT

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1885*.

Peint à Paris. Ce jeune enfant est le fils de Paul Hugot, ami de Caillebotte (voir no 81).

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 99 – *L'Aube du XXe siècle, de Renoir à Chagall*, Petit-Palais, Genève, 1968, no 15 – *Centenaire de l'Impressionnisme*, Petit-Palais, Genève, 1974, no 8.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 226 – R. Charmet, *La collection Ghez au Petit-Palais de Genève*, in *Galerie des Arts*, 1969, no 75, p. 16, 20, repr. couleurs.

HISTORIQUE: Paul Hugot, 1885 – Mme Hugot, c. 1894 – Vente, Paris, Galliéra, 6 décembre 1966, no 88 *(L'enfant au canapé)*, acquis par O. Ghez – Fondation Oscar Ghez:

MUSÉE DU PETIT-PALAIS, GENÈVE.





295
ARBRES EN FLEURS SUR LE COTEAU DE COLOMBES

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,64
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1885*
Voir no 253.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 230.

HISTORIQUE: Jules Froyez, c. 1885 – Vente J. F. [Jules Froyez], Paris, Drouot, 15 décembre 1896, no 5.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ALGER.



296
PORTRAIT DE E. J. FONTAINE

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65
Signé et daté (emplacement non connu): *G. Caillebotte 1885*.

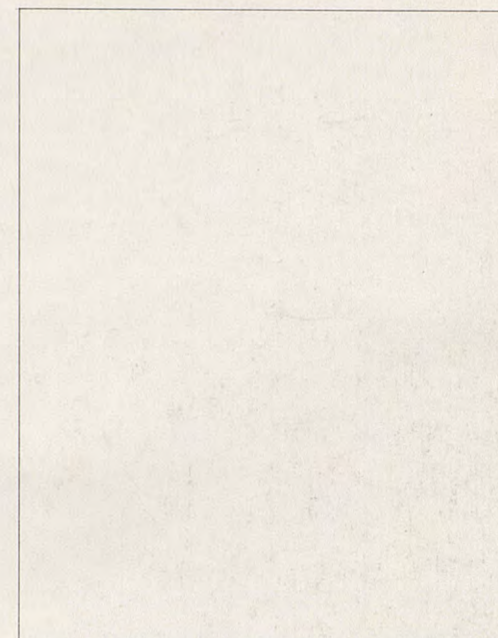
Connu par des documents.

Membre du Cercle de la Voile de Paris, le modèle faisait partie du groupe des amis parisiens de Caillebotte – habitant 30, boulevard Haussmann, il en était le proche voisin – qui se retrouvaient au Petit Gennevilliers à l'occasion des régates dans le bassin d'Argenteuil.

EXPOSITIONS: *Les XX*, Bruxelles, 1888, no 4 – *Rétrospective*, Paris, 1894, no 44 – *Salon d'Automne*, 1921, no 2736.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 156.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à E. J. Fontaine – Mme Meynial, Paris, c. 1921.



297
LE CHIEN «PAUL»

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Inscription en haut à droite: *Paul.*
Peint à Paris vers 1885.

Le chien de Martial Caillebotte.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 268.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





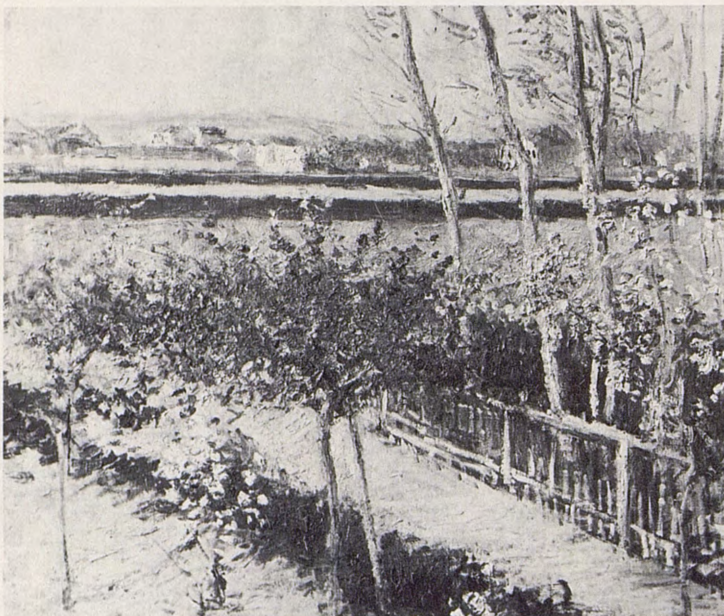
298
ARBRES EN FLEURS, PETIT GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

A l'horizon le coteau de Colombes.

EXPOSITION : *Les XX* Bruxelles, 1888, nº 7.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 234.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



299
ARBRES EN FLEURS, PETIT GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Griffe en bas à gauche.

A l'arrière-plan la Seine et la rive d'Argenteuil.
A l'horizon les coteaux de Sannois.

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 61.

HISTORIQUE : Martial Caillebotte – *A. Vollard*, Paris, c. 1895 – *E. Bignou*, Paris, c. 1945.



300
POMMIERS EN FLEURS, PETIT GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 85*.

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 79.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 287.

HISTORIQUE : Paul Hugot, Paris, c. 1885 – Mme Hugot, c. 1895 – Vente, Londres, Sotheby, 23 octobre 1960 – *Wildenstein* – A. Charles, Paris – P. A., Paris.





301
VERGER, ARBRES EN FLEURS,
PETIT GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

EXPOSITION : Paris, 1951, nº 59.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 229.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.

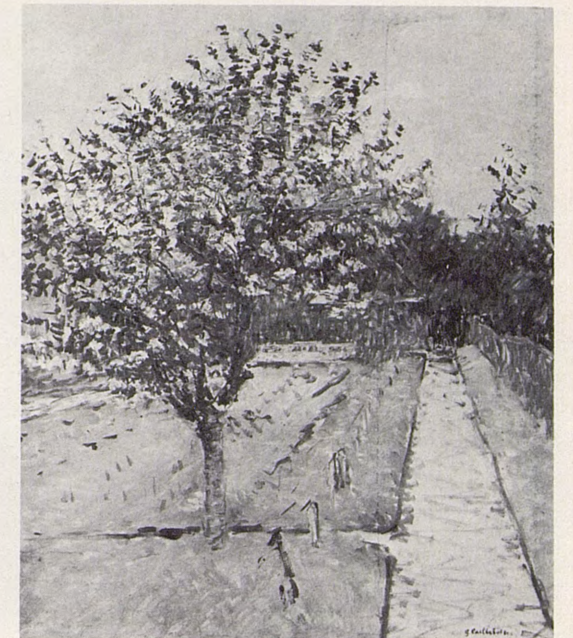


302
ARBRES EN FLEURS, PETIT GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Griffe en bas à droite.

EXPOSITION : Paris, 1951, nº 65.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 252.

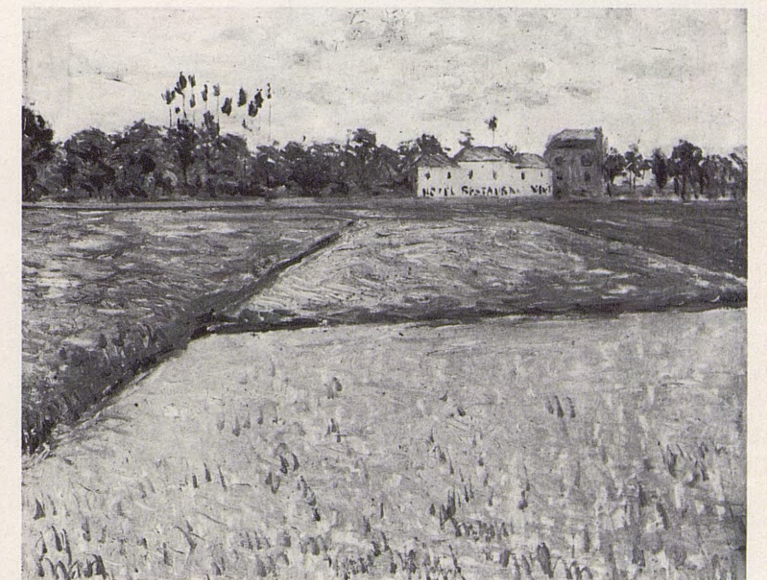
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – *Lorenceau*, c. 1966.

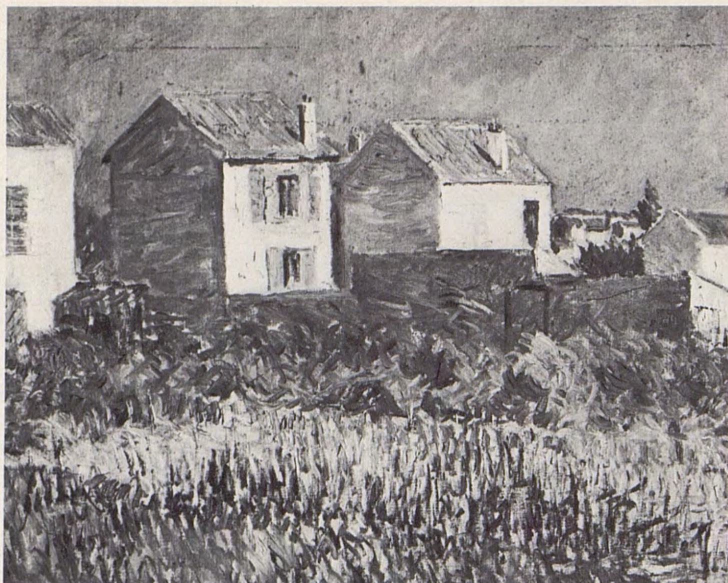


303
PAYSAGE AVEC RESTAURANT
Huile sur toile, h. 0,59; l. 0,73.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 258.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.





304
MAISONS DANS LA CAMPAGNE DE GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.
EXPOSITION : Paris, 1951, nº 69.
BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 240.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



305
VERGER ET COIN DE MAISON, PETIT GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



306
LES SCIEURS DE LONG
Huile sur toile, h. 0,93; l. 0,72.
Représente probablement un coin du chantier de constructions de bateaux qui était situé entre le Pont d'Argenteuil et la propriété de Caillebotte.
BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 231.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.





307
LES CHOUX
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.
Un coin du jardin potager de l'artiste au Petit Gennevilliers.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



308
SOLEILS, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.
Peut-être étude pour le nº 311.
BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 310.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



309
LES SOLEILS, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS
Huile sur toile, h. 1,31; l. 1,05
Signé en bas à gauche : *G. Caillebotte.*
EXPOSITIONS : *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2713 – Paris, 1951, nº 66 – Chartres, 1965, nº 24 – New York, 1968, nº 54.
BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 253 – A. Werner, *Caillebotte: a rediscovery*, in *Arts Magazine*, septembre 1968, repr. p. 42.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – *Wildenstein*, – P. A., U.S.A.





310
LE PONT D'ARGENTEUIL ET LA SEINE

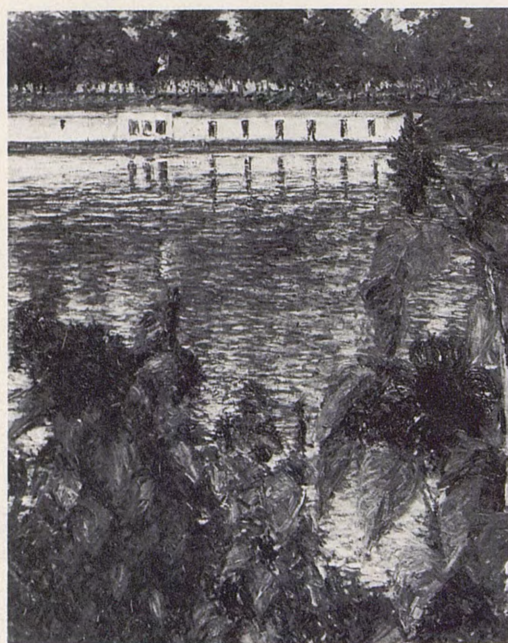
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Griffe en bas à droite.

Vue prise du Petit Gennevilliers vers l'amont de la Seine. Les maisons d'Argenteuil au pied du coteau d'Orgemont s'encadrent sous l'arche du vieux pont de bois.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 21 – Chartres, 1965, nº 23 – *Centenaire de l'Impressionnisme*, Ginza Matsuzakaya, Tokyo, 1974, nº 7 (exposition intinérante) – Houston et New York, 1976-1977, nº 64.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 232.

HISTORIQUE: Lamy, Paris, c. 1885 – Decap, Paris, 1894 – Depeaux-Decap – Vente B. D... [Barret-Decap] Paris, Drouot, 12 décembre 1929, nº 2 – Eknayan, Paris – *Lorenceau*, Paris – S. Josefowitz, Lausanne.



311
SOLEILS AU BORD DE LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,92; l. 0,73
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

Peint de la propriété de Caillebotte. Au premier plan les massifs de fleurs de son jardin.

EXPOSITION: *Les XX*, Bruxelles, 1888, nº 5.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – Vente, Paris, Charpentier, 23 juin 1960, nº 38.



312
LES ROSES, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,89; l. 1,16
Signé (par Renoir) en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

Peint vers 1886.

La jeune femme cueillant des roses est l'amie du peintre, Charlotte Berthier, alors âgée de 23 ans (voir note 91, p. 21). Un peu plus tôt, Renoir a fait son portrait avec, sur les genoux, le petit carlin que l'on voit ici dans l'allée du jardin. Ce portrait a passé pour être celui de «Madame Caillebotte», et on sait que Caillebotte est resté célibataire. François Daulte propose d'y voir celui de Madame Hagen (voir Renoir, T. I. 1971, nº 432).

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 89 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2707 – Paris, 1951, nº 78 – Londres, 1966, nº 44 – New York, 1968, nº 60 – *Le Peintre et sa palette, de Delacroix à Miró*, Musée Cantini, Marseille, et Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973-1974, nº 9 – Houston et New York, 1976-1977, nº 70.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 116 – M. B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs pl. 26.

HISTORIQUE: A. Courtier, Meaux – Famille de l'artiste – P. A., Paris.





313
L'ALLÉE DU JARDIN

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,65
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte, 1886*.

Vue d'un coin du jardin de la propriété de Caillebotte au Petit Gennevilliers.

HISTORIQUE: Collection privée, France – Vente, Paris, George V, 10 juin 1969, nº 45 – *Wildenstein* – Dr Joseph Goldyne, U.S.A., 1971.



314
PARIS SOUS LA NEIGE

Huile sur toile, h. 0,46; l. 0,65
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte, 86*.

Quelques années après sa série des vues de toits de Paris, Caillebotte reprend et renouvelle ce thème dans une composition panoramique qui évoque les prises de vue aérienne de Nadar.

EXPOSITIONS: *80 Pittori, da Renoir a Kisling*, Galerie d'Art Moderne, Turin, 1964, nº 2 – *L'Aube du XXe siècle, de Renoir à Chagall*, Petit-Palais, Genève, 1968, nº 17 – *Centenaire de l'Impressionnisme*, Petit-Palais, Genève, 1974, nº 10.

HISTORIQUE: Vente, Paris, Drouot, 9 mai 1960, nº 65 *(La cité industrielle en hiver)* – Vente, Paris, Drouot, 2 juin 1961, nº 92 – *A. Maurice*, Paris – Vente, Paris, Galliéra, 24 juin 1963, nº 51 – O. Ghez, Genève – Fondation Oscar Ghez, 1967:

MUSÉE DU PETIT-PALAIS, GENÈVE.

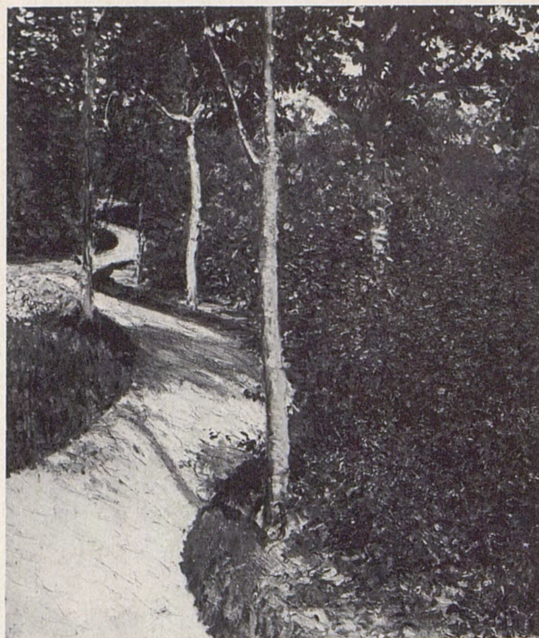




315
VUE DE TOITS SOUS LA NEIGE

Huile sur bois, h. 0,46; l. 0,38.

HISTORIQUE: Armand Guillaumin – Mlle Marguerite Guillaumin – Nat. Leeb, Paris – P. A., Paris.



316
L'ALLÉE DU JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à droite.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



317
PETITE MAISON DANS LES ARBRES

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54

Représente le petit bois de la propriété de l'artiste au Petit Gennevilliers.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



318
RUISSEAU A TRAVERS BOIS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à droite
Peint au Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, no 245.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



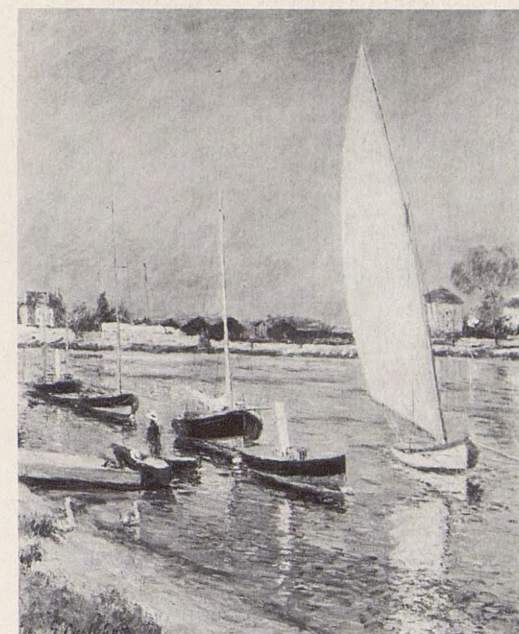


319
VOILIERS SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé et daté en bas à gauche : *G. Caillebotte 1886*.

Vue prise de la rive du Petit Gennevilliers.

HISTORIQUE : Vente, Paris, Galliéra, 1 décembre 1969, no 7 – *Peter Matthews*, Londres, 1970.



320
LE PONTON D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,74; l. 1,00
Signé en bas à droite : *G. Caillebotte*.

Vue prise du pont routier, sur le bassin d'Argenteuil. Au centre la baraque de location des bateaux et la rive du Petit Gennevilliers. Une peinture de Claude Monet, exécutée en 1874 (Wildenstein, 1974, no 335) offre une composition presque identique.

EXPOSITIONS : *Rétrospectives*, Paris, 1894, no 7 *(Garage de bateaux à Argenteuil)* – Paris, 1951, no 74 – Chartres, 1965, no 27 – Londres, 1966, no 42 – New York, 1968, no 57.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, no 273.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.

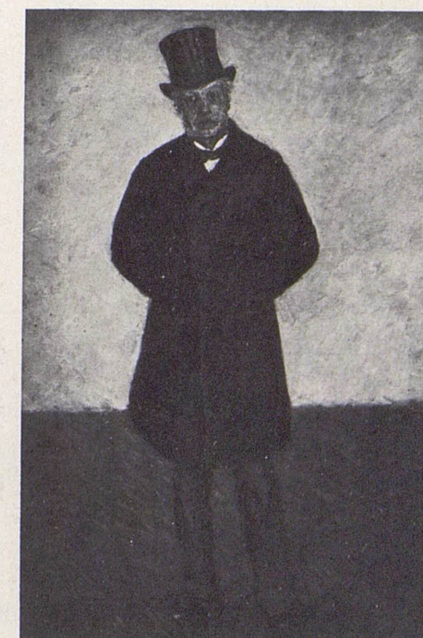


321
PORTRAIT DE JEAN DAURELLE

Huile sur toile, h. 0,75; l. 0,50
Signé et daté en bas à gauche : *G. Caillebotte 1887*
Peint à Paris.
Voir no 293.

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, no 52 (figure au catalogue sous l'indication erronée : *Portrait de M. T. B...*).

HISTORIQUE : Appartenait encore à Mme Jean Daurelle en 1894.





322
BOUQUET DE REINES-MARGUERITES, CAPUCINES ET SOLEILS DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 74.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



323
BOUQUET DE REINES-MARGUERITES ET SOLEILS DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,61; l. 0,50
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – *R. Feigen*, New York – Nat. Leeb, Paris, c. 1969.



324
ROSES JAUNES ET ROUGES DANS UN VASE DE CRISTAL

Huile sur toile, h. 0,46; l. 0,38
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

EXPOSITION: *Cent ans de peinture française*, Galerie Schmit, Paris, 1969, nº 21.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – E. Salles, Paris, 1971 – P. A., Paris.





325
VASE DE GLAÏEULS

Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,65
Signé (par Renoir) en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint à Trouville.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 95 – Paris, 1951, nº 51 – Chartres, 1965, nº 31 – Londres, 1966, nº 34 – New York, 1968, nº 46.

BIBLIOGRAPHIE: M.B., *Catalogue*, 1951, nº 177 – M.B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs, pl. 18.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P.A., Paris.



326
L'ENTRÉE DU JARDIN, PETIT GENNEVILLIERS

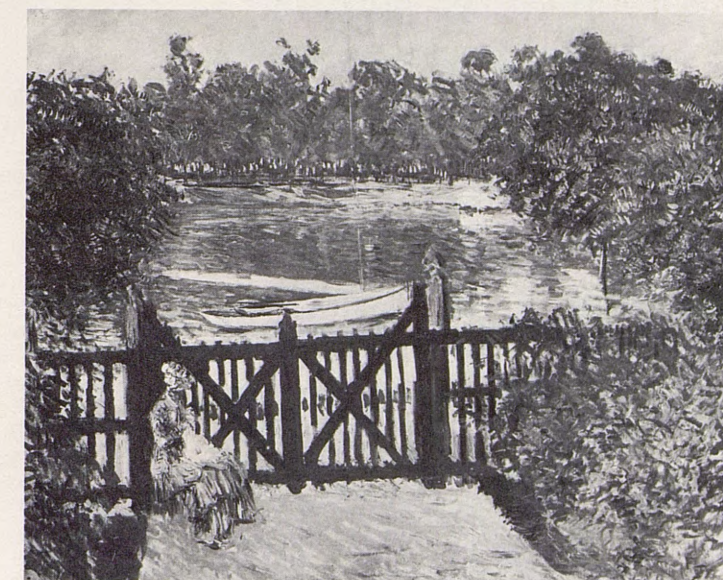
Huile sur toile, h. 0,71; l. 0,91.

Du jardin de l'artiste, représenté au premier plan avec sa clôture au bord de la Seine, la vue s'étend sur la promenade d'Argenteuil. Un des voiliers de Caillebotte au mouillage.

EXPOSITION: *Le legs Vollard*, Musée des Beaux-Arts, La Réunion, s.d., nº 4 *(Bord de Seine)*.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – Lucien Vollard, Paris, c. 1945 – Don Lucien Vollard:

MUSÉE DES BEAUX-ARTS LÉON DIERX, SAINT-DENIS, LA RÉUNION.



327
JARDIN ET MAISON, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,60
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte, 87.*

Connu par une photographie (archives familiales).





328
LA SEINE ET LE PONT DU CHEMIN DE FER D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 1,15; l. 1,55.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 233.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., U.S.A., 1976.



329
LE PETIT BRAS DE LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1887*
Voir nº 287.

EXPOSITIONS: *A Collection of Pictures, many recently acquired in France*, Galerie Arthur Tooth, Londres, 1966, nº 7 – New York, 1968, nº 51.

HISTORIQUE: Vente, Versailles, Trianon, 13 mars 1966, nº 87 – *Tooth*, Londres, 1966 – *Wildenstein* – Mr. Mrs. Albert J. Dreitzer, U.S.A., 1968.



330
LE PONT DE BEZONS, VU DE LA POINTE DE L'ILE MARANDE

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65.

Représente la Seine au point de jonction du petit bras avec le cours principal du fleuve, en aval d'Argenteuil.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





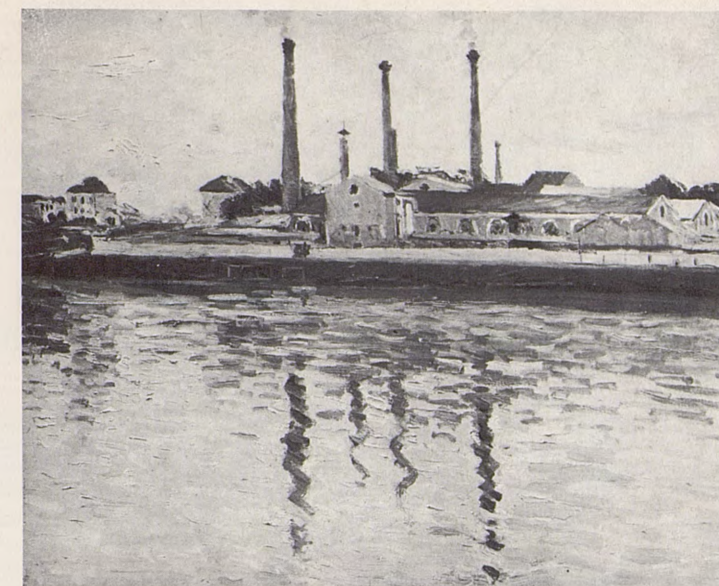
331
FABRIQUES A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82.
Peint vers 1887.

Représente très probablement les bâtiments des «Chantiers de la Seine», implantés quelques années plus tôt en aval d'Argenteuil. Le bruit des machines et la pollution de l'eau provoquaient déjà les protestations des riverains voisins (lettres conservées aux Archives de Seine et Oise).

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 193.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



332
LE BOULEVARD HAUSSMANN, EFFET DE NEIGE

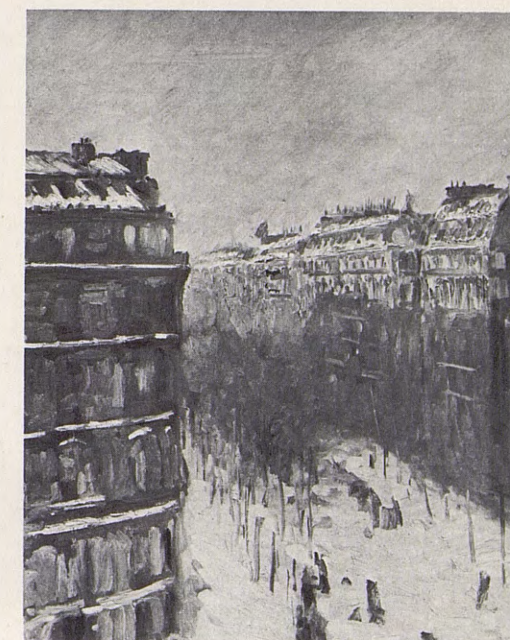
Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,66
Griffe en bas à droite.

L'année 1888 marque la date limite des tableaux peints à Paris par Caillebotte. Il reprend ici et dans le nº 333 le double thème de Paris sous la neige et des vues du boulevard Haussmann, prises de son balcon, à l'angle de la rue Gluck.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 35.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 67.

HISTORIQUE: Donné par Martial Caillebotte à la vente organisée par Claude Monet et ses amis, au lendemain de la mort de Sisley, pour venir en aide à sa famille: Paris, Drouot, 1 mai 1899, nº 40 – Acquis à cette vente par Depeaux – Vente, Collection Depeaux, Paris, Drouot, 1 juin 1906, nº 105.



333
BOULEVARD HAUSSMANN, EFFET DE NEIGE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Griffe en bas à droite.
Voir nº 332.

EXPOSITIONS: Chartres, 1965, nº 9 – Londres, 1966, nº 14 – New York, 1968, nº 19 – Houston et New York, 1976-1977, nº 56.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 68.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





334
PAYSAGE URBAIN SOUS LA NEIGE

Huile sur toile, h. 0,24; l. 0,32.

HISTORIQUE : Collection particulière, Paris, c. 1960 – P. A., Paris.



335
SQUARE A PARIS, TEMPS DE NEIGE

Huile sur bois, h. 0,23; l. 0,18.

HISTORIQUE : Ch. B..., Paris, c. 1969 – P. A., France.



336
PORTRAIT DE MADAME RENOIR

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,59
Peint vers 1888.

Renoir séjourna chez Caillebotte pendant l'été 1888. C'est peut-être au cours de ce séjour que fut exécuté ce portrait. Alice Charigot était alors la compagne de Renoir, qu'elle allait épouser en 1890. Elle est représentée ici devant les massifs de fleurs du jardin du Petit Gennevilliers (voir nº 390).

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 263.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.





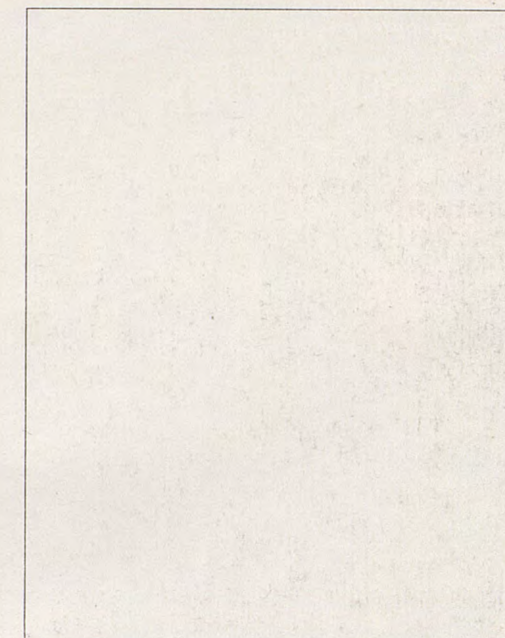


337
PORTRAIT DE FEMME ASSISE, LISANT

Huile sur toile, h. 0,93; l. 0,72
Peint au Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 189.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



338
PORTRAIT D'EUGÈNE LAMY, EN BUSTE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Peint au Petit Gennevilliers
Voir nº 369.

EXPOSITION : Paris, 1951, nº 64.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 249.

HISTORIQUE : Donné par Caillebotte à E. Lamy – Mme Drouilly, née Blanche Lamy, c. 1951.

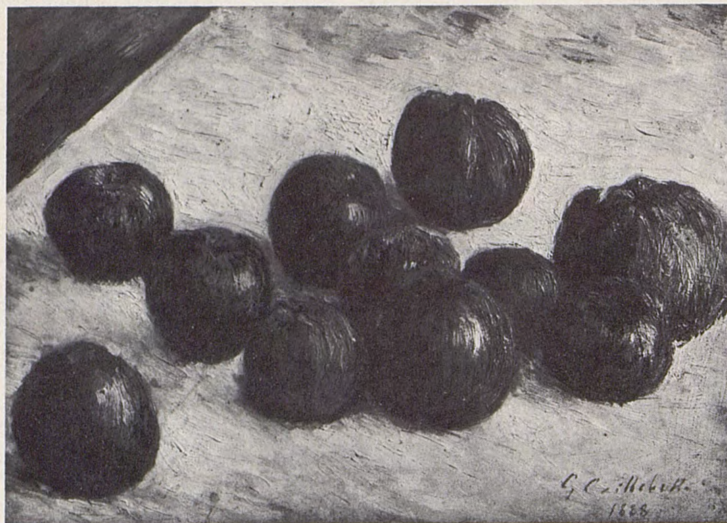


339
TÊTE DE FEMME

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Etude peinte au Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 184.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



340
POMMES

Huile sur toile, h. 0,26; l. 0,36
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1888*
Peint au Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 242.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Richard Gallo, Paris, 1888 – Légué par celui-ci à son neveu M. Grandguillot – P. A., France.



341
PAYSAGE AVEC PEUPLIERS, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Peint vers 1888.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 128.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



342
PAYSAGE AVEC LIGNE DE PEUPLIERS, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Griffe en bas à droite.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 132.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





343
LE PETIT GENNEVILLIERS, PRÈS DE LA DIGUE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81.

Vue d'une partie de la digue qui passait derrière la maison de Caillebotte. A l'horizon se profile le coteau d'Orgemont qui domine Argenteuil vers l'amont de la Seine.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 250.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



344
PAYSAGE, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

EXPOSITION: Paris, 1951, nº 60.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 237.

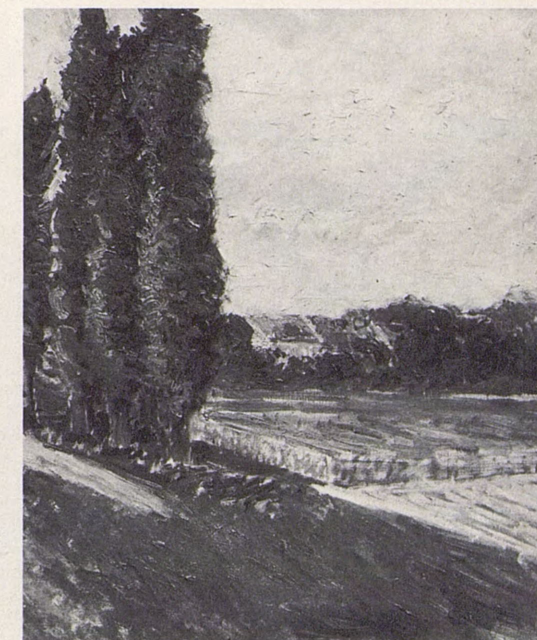
HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.

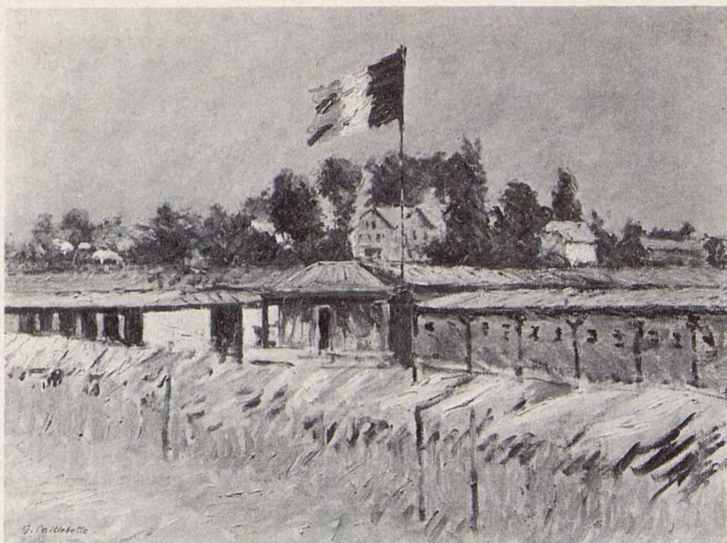


345
LA DIGUE ET LES PEUPLIERS, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à droite.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris, c. 1965 – P. A., Genève, c. 1967.





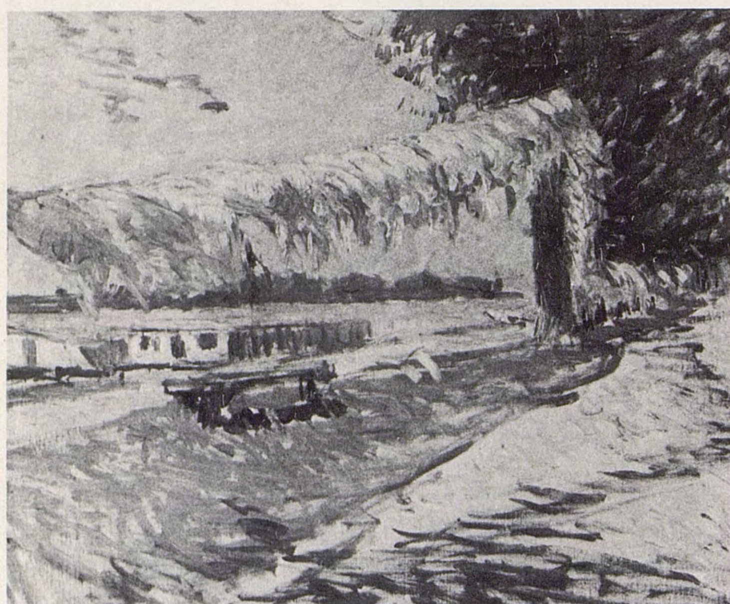
346
LAVOIRS SUR LA SEINE, LINGE SÉCHANT

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,73
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Cette peinture a figuré lors de son passage dans le commerce parisien, sous le titre erroné: *Champ de courses au Tremblay.* Elle appartient à la suite de compositions qu'a inspiré à Caillebotte le motif du linge séchant devant les lavoirs publics situés près de sa maison au bord de la Seine (voir nos 347-350). Coïncidence ou relation?, c'est sous le nom de «L'Ile aux draps» qu'est désigné dans les anciens plans cadastraux du XIXe siècle, dès l'époque napoléonienne, le terrain où furent aménagés ces lavoirs (voir note 61, p. 21).

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 192.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – *Boucherin*, Paris, c. 1950 – *Wildenstein* – W. A. Dickey, Baltimore, U.S.A., 1958.

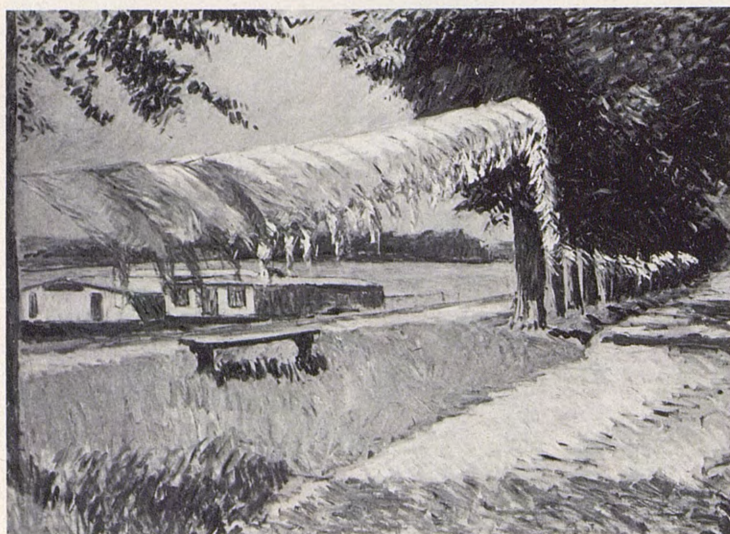


347
LINGE SÉCHANT SUR LES BORDS DE LA SEINE, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

Esquisse pour le no 348.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., France.



348
LINGE SÉCHANT AU BORD DE LA SEINE, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 1,06; l. 1,50
Griffe en bas à gauche
Voir no 347.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 289.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – Josefowitz, Genève – Vente, Londres, Sotheby, 10 décembre 1969, no 33 – *Wildenstein*, P. A., U.S.A.





349
LINGE SÉCHANT, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

Etude pour le no 350.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 288.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



350
LINGE SÉCHANT, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Voir no 346.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 34.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 290.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., France.



351
VILLAGE DANS LA CAMPAGNE DE GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – Vente, Paris, Drouot, 28 mars 1919, no 7 *(La banlieue parisienne)* – E. Laporte, Vichy – P. A., France.





352
PAYSAGE AVEC MAISONS, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,75.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., Catalogue, 1951, nº 224.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



353
LA PLAINE DE GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60

Vue d'une partie de la plaine qui s'étendait derrière la digue, entre le Pont d'Argenteuil et la commune de Gennevilliers. Ce site est approximativement celui qu'occupent aujourd'hui les installations du Port de Paris.
Cette peinture offre une certaine analogie avec la *Plaine de Gennevilliers* de Monet, qui fit partie de la collection Caillebotte (repr. Wildenstein, 1974, nº 437).

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



354
PAYSAGE, GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,87
Esquisse peinte vers 1888.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.





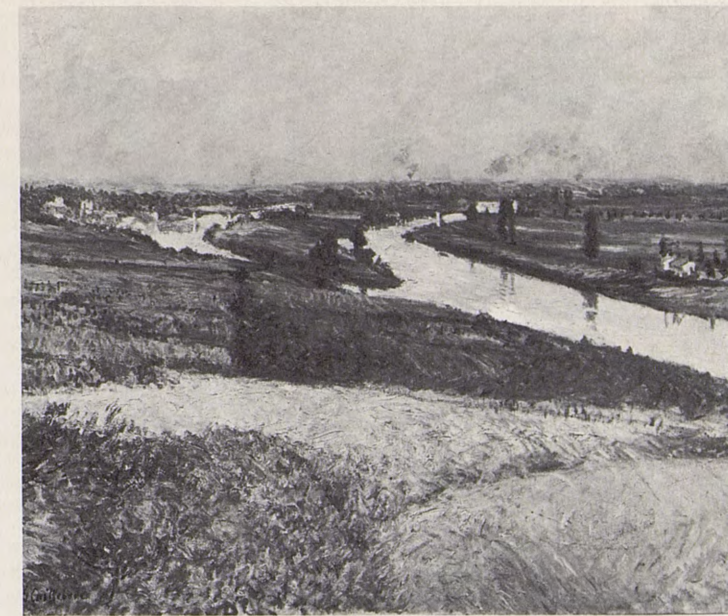
355
LA SEINE A LA POINTE D'ÉPINAY

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Signé en bas à gauche : *G. Caillebotte*

Représente, en une vue panoramique, assez exceptionnelle dans l'œuvre de Caillebotte, le cours de la Seine entre Argenteuil et Saint-Denis, dont on aperçoit à l'horizon la zone industrielle. Au centre, l'île Saint-Denis. A droite, dans la boucle de la Seine, la plaine de Gennevilliers. A gauche, Epinay.
Voir nº 356.

EXPOSITIONS : *IVe Exposition des Antiquaires*, Paris, George V, 1975, nº 1098 – Houston et New York, 1976-1977, nº 69.

HISTORIQUE : Donné par Caillebotte au Docteur Bonnecaze, Neuilly – Resté dans cette famille jusqu'en 1973 – Vente, Paris, Galliéra, 21 mars 1974, nº 39 – *Brame-Lorenceau*, Paris.



356
LA PLAINE DE GENNEVILLIERS VUE DES COTEAUX D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Signé et daté en bas à droite : *G. Caillebotte 1888.*

On retrouve ici le site représenté dans la partie droite du nº 355, mais pris d'un point de vue plus élevé et sensiblement décalé.

EXPOSITIONS : Paris, 1951, nº 63 – Houston et New York, 1976-1977, nº 68.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 248 *(La Seine près de Rouen)*.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



357
PÊCHEURS SUR LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81
Signé et daté en bas à droite : *G. Caillebotte 1888.*

Représente la Seine à Bezons, en aval d'Argenteuil.
A droite le «barrage de la Morue».

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 59.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 244.

HISTORIQUE : Paul Hugot, Paris, c. 1894.





358
VOILIERS SUR LA SEINE, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,62; l. 0,75
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*
Peint vers 1888.

Vue du bassin d'Argenteuil. On retrouve au centre de la composition les trois grands voiliers du nº 359.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 72 – Londres, 1966, nº 40 – New York, 1968, nº 55.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Caillebotte*, 1951, repr. H. T. (p. 19), nº 267 du *Cat.* – A. Werner, *Caillebotte: a rediscovery*, in *Arts Magazine*, septembre 1968, repr. p. 42.

HISTORIQUE: (?) *Amante*, Paris – Brunet, Paris – P. A., Paris.



359
BATEAUX A VOILE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,55
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

Au premier plan, la rive et le ponton du Petit Gennevilliers, proche de la maison de Caillebotte. A l'horizon, derrière les arches du vieux pont de bois d'Argenteuil, les hauteurs de Sannois et d'Orgemont.

BIBLIOGRAPHIE: A. Alexandre: *La Collection E. L...*, in *La Renaissance de l'Art Français*, octobre-novembre 1933, p. 182, repr. p. 193 – Germain Bazin, *Régates à Argenteuil*, in *L'Amour de l'Art*, 1947, nº 3-4, repr. p. 130 – M. B., *Catalogue*, 1951, nº 255 – H. Adhémar et M. Dreyfus Bruhl, *Catalogue des Peintures ... Impressionnistes*, Musée du Louvre, 1958, nº 19 – G. Bazin, *Trésors de l'Impressionnisme au Louvre*, 1958, repr. p. 273 – Ch. Sterling et H. Adhémar, *La peinture au Musée du Louvre, Ecole Française XIXe siècle*, vol. I, 1958, nº 154, repr. pl. XL – M. B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs pl. 22 – H. Adhémar et A. Dayez, *Musée du Jeu de Paume*, 1973, repr. p. 15.

HISTORIQUE: E. Laffon, Paris, c. 1933 – Garcin, Cannes – Acquis en 1954:

MUSÉE DU LOUVRE, GALERIE DU JEU DE PAUME, PARIS.



360
BATEAU AU MOUILLAGE SUR LA SEINE, A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*
Peint vers 1888.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 24 (1891) – Paris, 1951, nº 68 – New York, 1968, nº 61.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 256 – M. B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs pl. 23.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte – Acquis par Jean Blum, pendant l'Exposition rétrospective de 1894 – *Durand-Ruel* – *Wildenstein* – M. George Friedland, U.S.A., 1967.

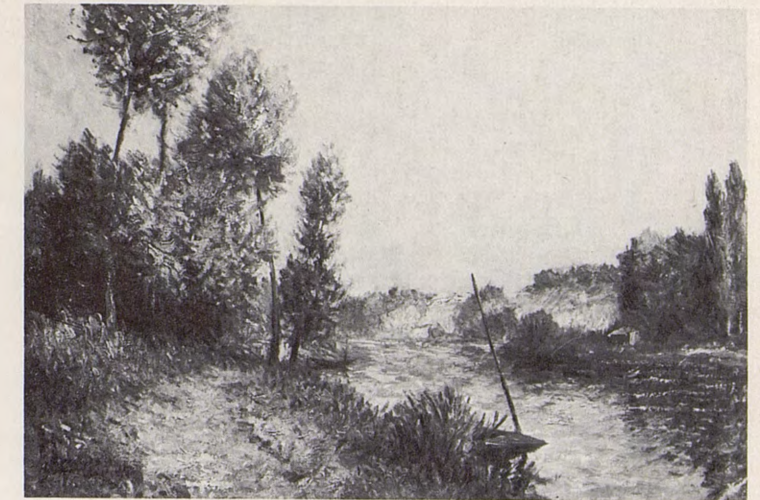




361
L'ÎLE MARANDE ET LE PETIT BRAS DE LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,30; l. 0,45
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: *J. Spiess*, Paris, 1970 – *P. Matthiews*, Londres, 1971 – P. A., U.S.A., 1974.



362
LE PETIT BRAS DE LA SEINE A ARGENTEUIL

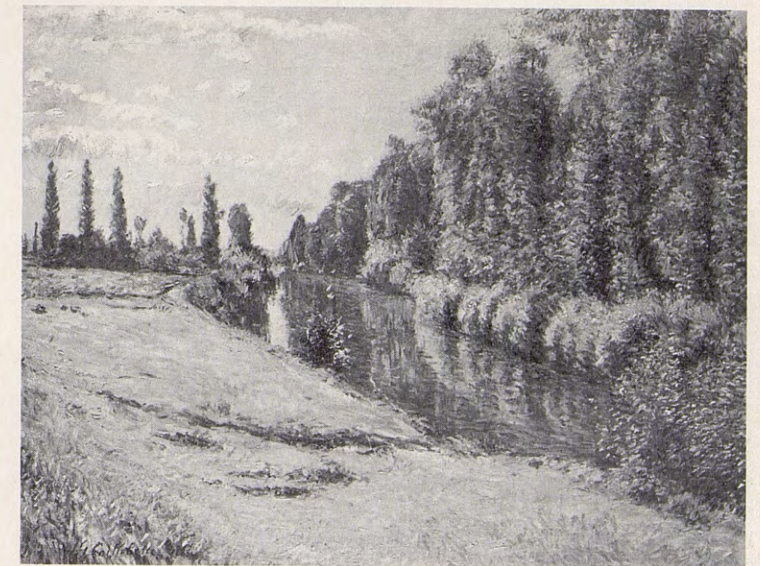
Huile sur toile, h. 0,75; l. 1,00
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1888.*

A gauche, la rive de Colombes; à droite, les peupliers de l'île Marande (voir nº 287).

EXPOSITIONS: *Impressionnistes et Pré-impressionnistes*, Galerie Durand-Ruel, Paris, 1888, nº 12 – *Salon des XX*, Bruxelles, 1888, nº 6 – *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 28 – *Cent ans de peinture française*, Pavillon de Marsan, Paris, 1925, nº 6 – Paris, 1951, nº 62 – Londres, 1966, nº 37 – New York, 1968, nº 52 – *One hundred years of Impressionism*, Galerie Wildenstein, New York, 1970, nº 66.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 246 – A. Werner, *Caillebotte: a rediscovery*, in *Arts Magazine*, septembre 1968, repr. p. 44.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein* – Mr Trammel Crow, Dallas, U.S.A., 1968.





363
L'ÎLE MARANDE ET LE PETIT BRAS DE LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,28; l. 0,41
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: Vente, Paris, Galliéra, 3 juin 1975, nº 113.



364
PAYSAGE AVEC RIVIÈRE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint vers 1888.

Représente peut-être une vue de l'île Marande.

HISTORIQUE: *André Maurice*, Paris, c. 1950.

PETRIDES 3/72 (12 MF)

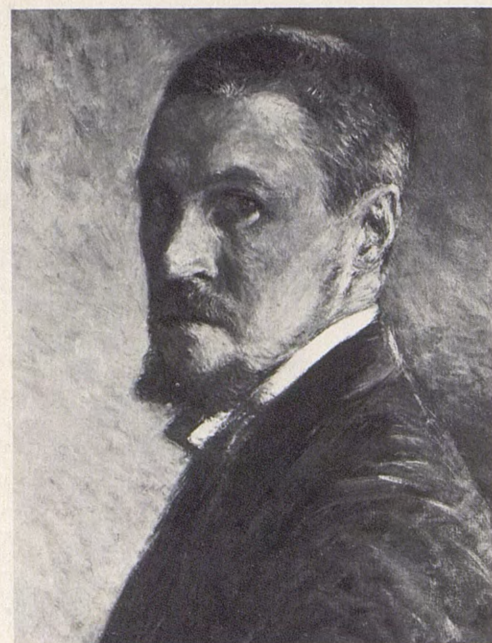


365
PAYSAGE AVEC RIVIÈRE

Huile sur toile, h. 0,42; l. 0,63
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint vers 1888.

Représente peut-être une vue de l'île Marande.

HISTORIQUE: Vente, Christies, Londres, 5 juillet 1963, nº 73 – *Tooth*, Londres – P. A., Londres, c. 1969.



366
AUTO-PORTRAIT

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,46
Peint vers 1889

Aucun document ne permet de dater avec certitude l'exécution de ce portrait. Selon les indications familiales Caillebotte devait avoir alors environ quarante ans. (Voir autres portraits nºs 118 et 411.)

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 10 – *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2700 – Paris, 1951, nº 71 – Chartres, 1965, nº 25 – Londres, 1966, nº 38.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 265, repr. hors texte.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





367
PAYSAGE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1889.*

Vue prise des coteaux de Colombes, au premier plan les champs du Petit Gennevilliers, à l'arrière-plan le village d'Argenteuil, dont on voit l'église vers la droite. A l'horizon se profilent les hauteurs de Sannois et d'Orgemont.

EXPOSITION: Londres, 1966, nº 39.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 266.

HISTORIQUE: Donné par le peintre à sa cousine Mme Fermal, née Zoé Caillebotte – Mme Chaplain, Bayeux – P. A., France.



368
LA PLAINE DE GENNEVILLIERS, CHAMP JAUNE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Voir nº 251.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 55.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 261.

HISTORIQUE: E. Daufresne, Paris – Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – Collection particulière, Paris – *Speelman*, Londres, c. 1967.



369
PORTRAIT DE EUGÈNE LAMY

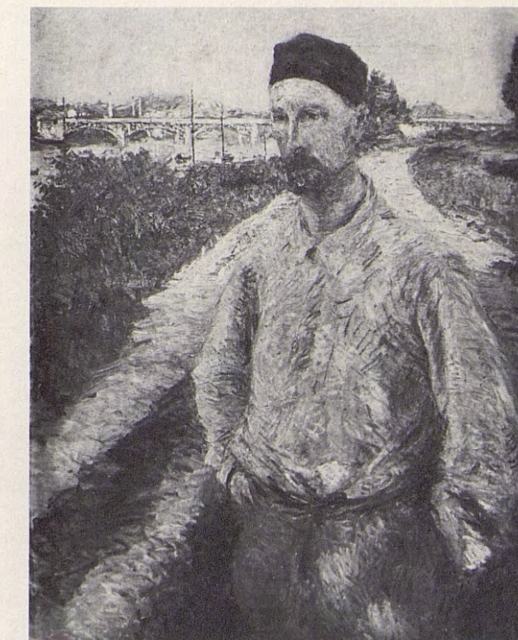
Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65.
Peint vers 1889.

Lamy était un fervent adepte de la naivgation de plaisance et dans les chroniques du Cercle de la Voile de Paris on trouve, dès 1879, son nom fréquemment associé à celui de Caillebotte à l'occasion des régates dans le bassin d'Argenteuil. Ses bateaux n'étaient pas moins célèbres que ceux du peintre. Habitant l'hiver à Paris, il se rendait l'été dans la propriété qu'il possédait à Gennevilliers, non loin de celle de Caillebotte.
Il est représenté ici sur la rive du Petit Gennevilliers. Derrière lui le vieux pont d'Argenteuil, dominé par le coteau d'Orgemont. (Voir autre portrait nº 338.) Parmi les nombreuses toiles de Caillebotte que possédait Lamy figurait le grand *Pont de l'Europe* (nº 44).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 121.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 262.

HISTORIQUE: Donné par l'artiste à Lamy – Mme Drouilly, née Blanche Lamy, c. 1951. P. A., Paris.





370
BORD DE SEINE A ARGENTEUIL

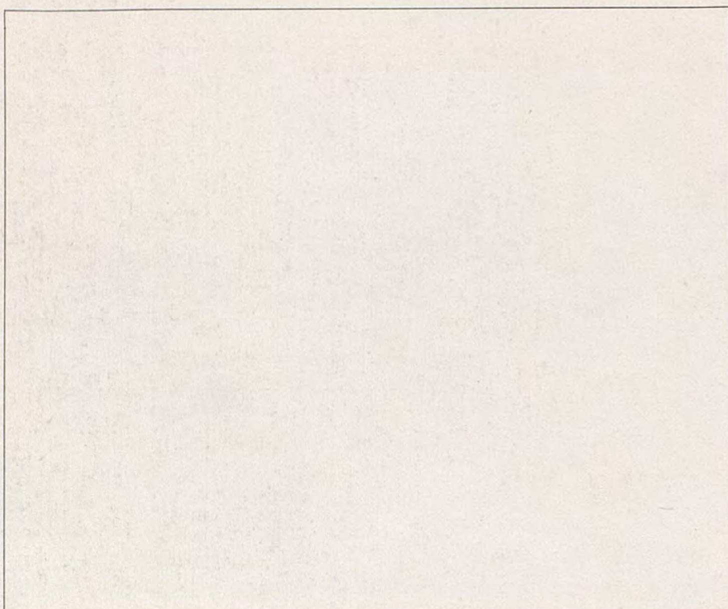
Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

Sur la rive, vers l'aval du fleuve, les dernières maisons du village à l'extrémité de la promenade boisée.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 3.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 269.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à son ami P. de Boulongne membre du Cercle de la Voile de Paris, qui possédait encore ce tableau en 1894.



371
CHAMP JAUNE ET AQUEDUC AU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 259.

HISTORIQUE: Anciennement dans la famille de l'artiste.



372
PEUPLIERS SUR LA DIGUE D'ARGENTEUIL, AU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





373
LA MAISON DE CAILLEBOTTE, VUE DE LA SEINE, PETIT GENNEVILLIERS

Intitulé aussi: *L'Embarcadère*.

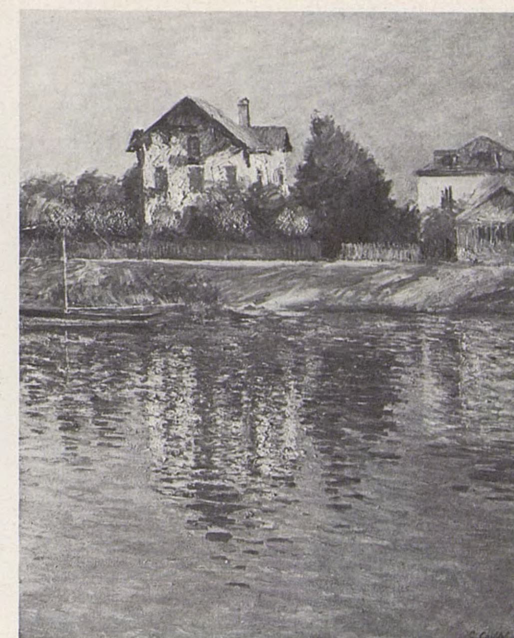
Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*.

Devant la maison, un des bateaux de Caillebotte est au mouillage.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 77 – *French landscapes*, Galerie Marlborough, Londres, 1961, nº 7 – New York, 1968, nº 59.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 279.

HISTORIQUE: Collection particulière, Paris, c. 1951 – *Marlborough*, Londres – P. A., New York, c. 1968.



374
LE PETIT BRAS DE LA SEINE, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,65
Voir nº 287.

HISTORIQUE: *Galerie Barbizon*, Paris – *Tooth*, Londres – Collection privée, U.S.A., c. 1969 – Vente, Londres, Christies, 15 avril 1975, nº 22.



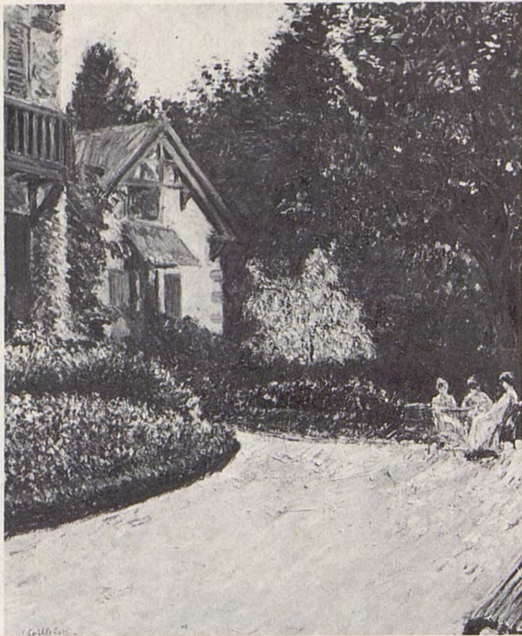
375
LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS, LES TOITS ROSES

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1890*.

EXPOSITION: *Park und Garten in der Malerei, vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Wallraf Richartz Museum, Cologne, 1957, nº 59.

HISTORIQUE: *A. Maurice*, Paris – *Matthiesen*, Londres, 1957 – P. A., Londres.





376
LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

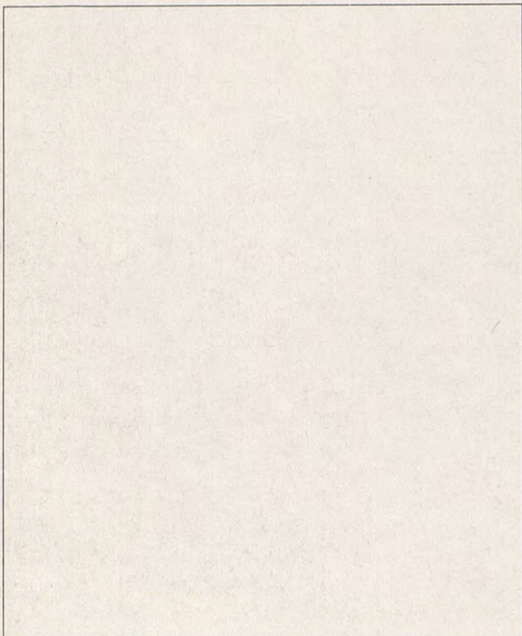
Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,65
Signé (par Renoir) en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

On voit, à droite de la maison, l'atelier de Caillebotte.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 22 – Salon d'Automne, 1921, nº 2730 – Paris, 1951, nº 75.

BIBLIOGRAPHIE: A. Fontainas et L. Vauxcelles, *L'Art Français de la Révolution à nos jours*, 1922, T. I, repr. p. 175 – M. B., *Catalogue*, 1951, nº 274.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., France.



377
LA DIGUE A ARGENTEUIL

Huile sur toile. Dimensions inconnues.

Connu par des documents.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 67.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 67.

HISTORIQUE: Martial Caillebotte – Acquis par A. Tavernier pendant l'Exposition Rétrospective de 1894.



378
LA BERGE DU PETIT GENNEVILLIERS ET LA SEINE

Huile sur toile, h. 1,53; l. 1,27
Signé et daté deux fois: à gauche, au pied de l'arbre, et en bas à droite: *G. Caillebotte 1890.*

Composition décorative, destinée au nouvel appartement parisien du frère du peintre, rue Scribe.
A l'arrière-plan, la rive d'Argenteuil. Les deux jeunes gens, vus de dos, sont les fils de l'ami du peintre, E. Lamy. Deux autres peintures, exécutées en 1893, offrent une composition assez proche de celle-ci (nºs 448, 449).

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 271.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





379
BATEAUX SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1890.*

EXPOSITION: Londres, 1966, nº 43.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 276.

HISTORIQUE: Donné par le peintre à sa cousine Mme Fermal, née Zoé Caillebotte – Mme Chaplain, Bayeux – P. A., France.

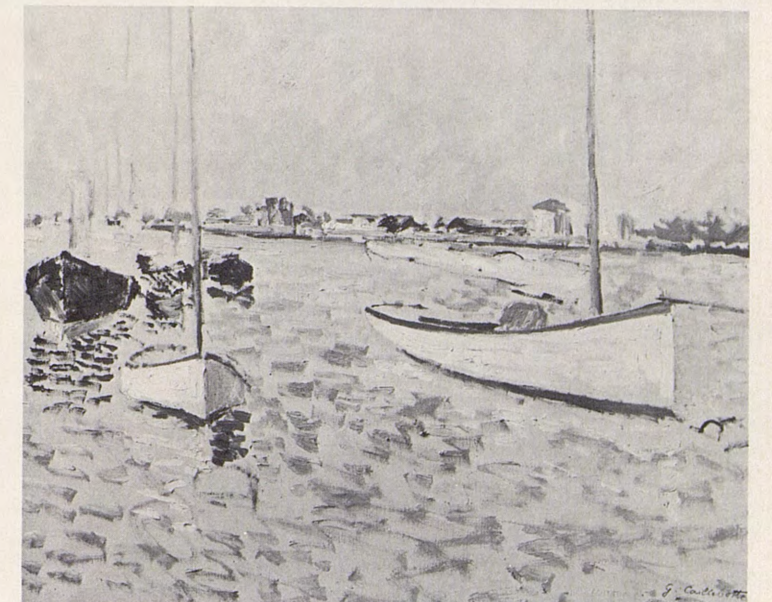


380
VOILIERS A L'ANCRE, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

Esquisse partielle pour le nº 381.
L'angle de vue est sensiblement le même que celui du nº 379.

HISTORIQUE: Vente, Paris, Galliéra, 30 novembre 1971, nº 161 – Vente, Paris, Drouot, 14 décembre 1972, salle 10, nº 161.



381
BATEAUX AU MOUILLAGE SUR LA SEINE, A ARGENTEUIL

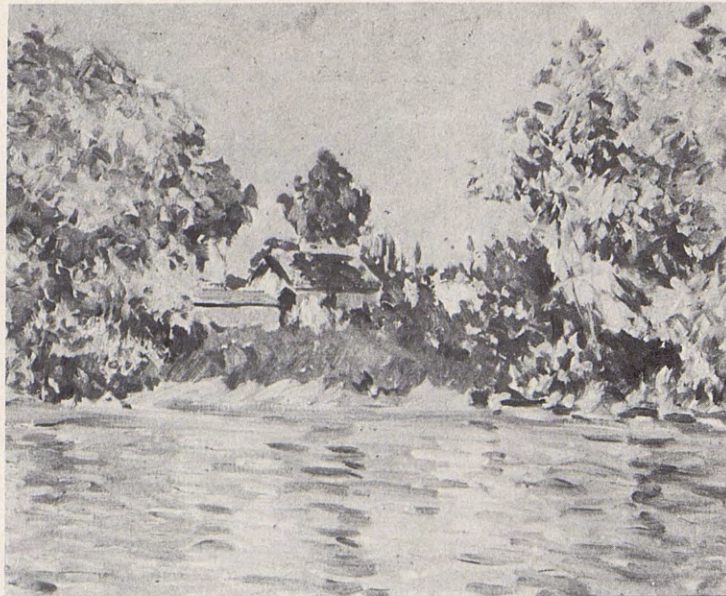
Huile sur toile, h. 0,58; l. 0,72
Griffe en bas à droite.

Vue de la Seine à la hauteur de l'île Marande. Au fond, la rive d'Argenteuil avec la propriété Michelet (voir nº 399) et les premières installations industrielles.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 40.

HISTORIQUE: Acquis par Jean Blum, Paris, pendant l'exposition rétrospective de 1894 – *Wildenstein – Speelman*, Londres, c. 1967 – P. A., New York, 1974.





382
BORD DE SEINE PRÈS D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,52; l. 0,63.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



383
LE PETIT BRAS DE LA SEINE PRÈS D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,62.

HISTORIQUE : M. Schulman, Paris – P. A., Paris.



384
LE PETIT BRAS DE LA SEINE EN AUTOMNE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

Connu par une photographie (archives familiales).

Vue prise à la hauteur de l'île Marande, représentée à droite; à gauche, la rive de Colombes.





385
LE PETIT BRAS DE LA SEINE, PRÈS D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*.

Peint de la pointe de l'île Marande, en direction de Bezons. A gauche, la rive de Colombes.

HISTORIQUE : Vente, Paris, Galerie Charpentier, 31 mars 1960, nº 48.

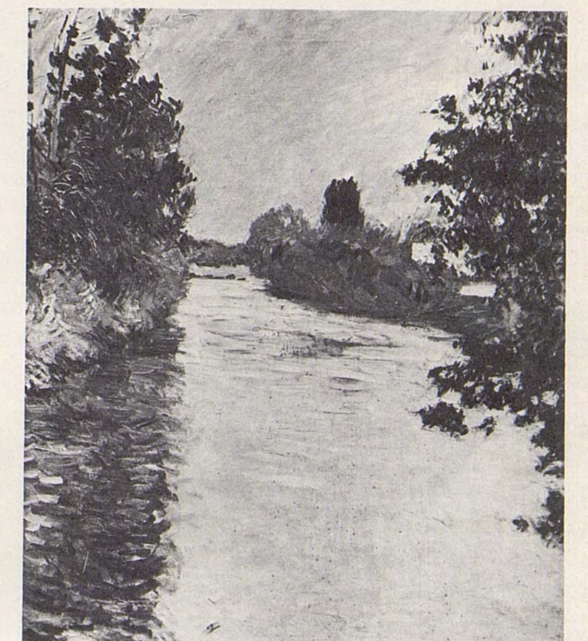


386
LE PETIT BRAS DE LA SEINE, EFFET D'AUTOMNE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*.

Offre sensiblement la même vue que le nº 385.

HISTORIQUE : *A. Vollard*, Paris – Vente, Paris, Drouot, 27 novembre 1940, nº 40.



387
PETIT BRAS DE LA SEINE, PRÈS D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

Etude pour le nº 385.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 257.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.





388
BORD DE SEINE, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,65.

Vu de la rive du Petit Gennevilliers le site, seulement esquissé ici, se retrouve dans une œuvre de Claude Monet, peinte du même endroit en 1876, *L'Arbre en boule, Argenteuil* (repr. *Wildenstein*, 1974, nº 397).

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



389
LA SEINE ET LA POINTE DE L'ÎLE MARANDE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Vue prise de la rive du Petit Gennevilliers.

HISTORIQUE : *A. Vollard*, Paris – Vente, Paris, Galliéra, 9 décembre 1969, nº 52 – M. Schulman, Paris – Vente, Versailles, Hôtel Rameau, 5 décembre 1971, nº 94 – Vente, Cassis, salle Camargo, 13 juillet 1974, nº 17 – Vente, Lille, Hôtel des ventes, 15 décembre 1974, s. nº *(La Seine à Vernon).*



390
MADAME RENOIR DANS LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,50
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*
Peint vers 1891.
Voir autre portrait nº 336.

EXPOSITION : *Galerie Barbizon*, Paris 1972, H. C.

HISTORIQUE : Donné par Caillebotte à Renoir – P. A., Paris, 1972.

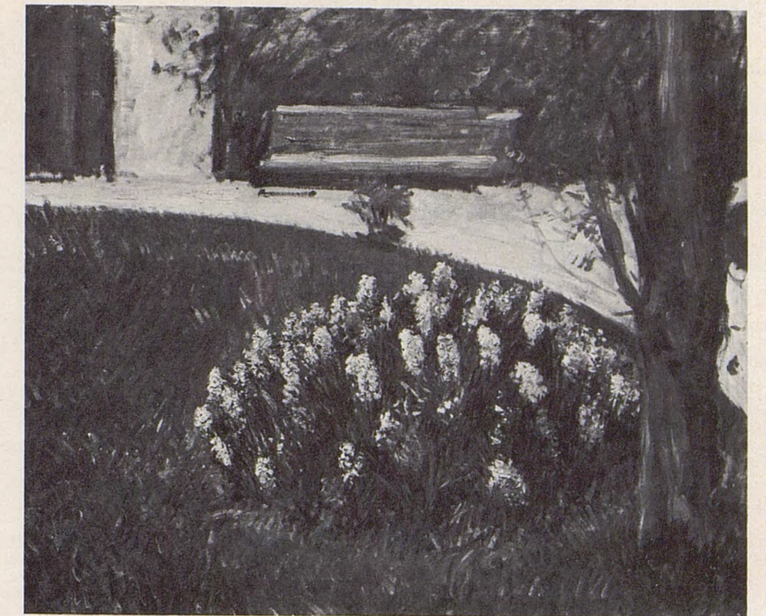




391
MASSIF DE JACINTHES, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,63; l. 0,73
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

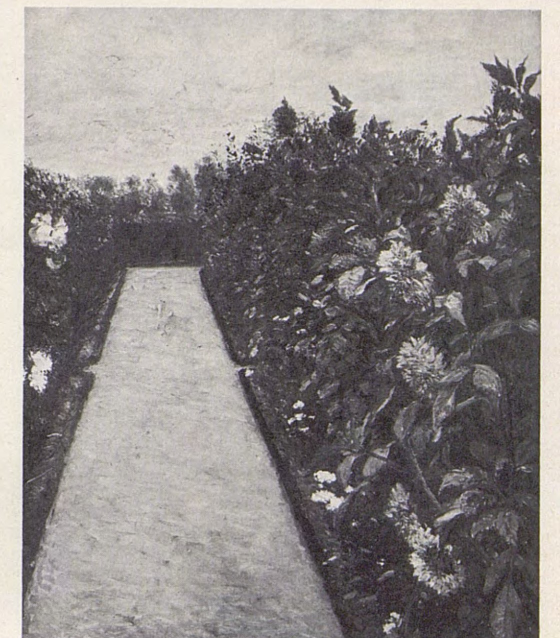
HISTORIQUE : *A. Vollard*, Paris – *A. Maurice*, Paris, c. 1955.



392
ALLÉE DE JARDIN ET MASSIFS DE DAHLIAS, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 1,01; l. 0,81
Griffe en bas à gauche.

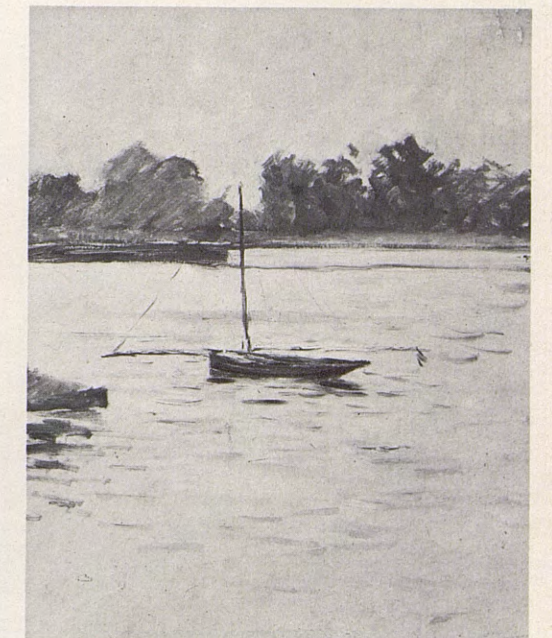
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



393
BATEAU AU MOUILLAGE SUR LA SEINE, A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,40; l. 0,32.

Connu par une photographie (archives familiales).





394
BATEAU A VOILE SUR LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Griffe en bas à droite.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



395
LE YACHT JAUNE

Huile sur toile, h. 0,72; l. 0,92.

On reconnaît, tenant la barre du voilier, l'ami du peintre, E. Lamy (voir no 369).

EXPOSITION: New York, 1968, no 48.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., New York.



396
BORDS DE SEINE

Huile sur toile, h. 0,45; l. 0,60.

EXPOSITION: *A collection of Pictures recently acquired in France*, Tooth Gallery, Londres, 1969, no 2.

HISTORIQUE: Collection particulière, Paris – *Tooth*, Londres, c. 1969.





397
VOILIERS SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,82
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 281.

HISTORIQUE: Vente *M. de Saint M...* [Guérard de Saint Marceaux, gendre de Georges Petit], Paris, Drouot, 29-30 novembre 1937, no 55 – Vente, Paris, Drouot, salle 11, 21 mars 1938, no 51.



398
BATEAU A L'ANCRE, A ARGENTEUIL

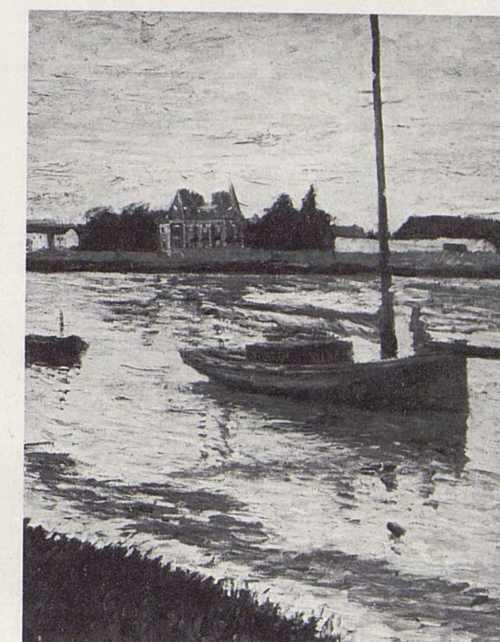
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,50
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Représente «La Turquoise», un des voiliers de Caillebotte. Sur la rive d'Argenteuil, «le château Michelet» (voir no 399).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 86.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 282.

HISTORIQUE: (?) *A. Vollard*, Paris – M. Saad, Paris – Vente, Versailles, Trianon, 21 novembre 1965, no 100 – Collection particulière, U.S.A., c. 1970 – Vente, Londres, Christies, 6 juillet 1971, no 34.



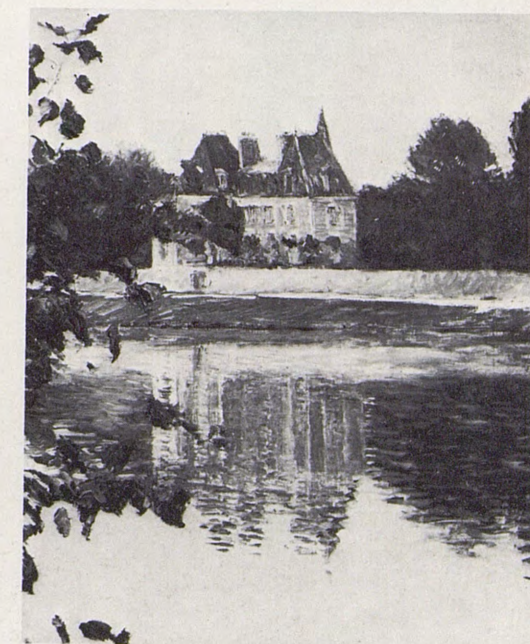
399
CHÂTEAU AU BORD DE LA SEINE, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,65.
Peint vers 1891.

Située en aval d'Argenteuil, face à l'île Marande, cette propriété, dite «le château Michelet» avait été construite en 1871, comme résidence d'été, par un riche parisien, M. Michelet (cousin de l'historien), qui y séjourna jusqu'à sa mort en 1909. Elle se trouve aujourd'hui enclavée dans le terrain d'une usine. Ami de Caillebotte, Michelet était lui aussi membre du Cercle de la Voile de Paris, et ses bateaux sont cités dans les chroniques de l'époque.
On reconnaît cette grande demeure dans de nombreuses vues d'Argenteuil de Caillebotte, ainsi que dans plusieurs peintures de Monet (Wildenstein, 1974, nos 221-224) et de Manet (*Argenteuil*, 1874, Musée de Tournai).

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 130.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





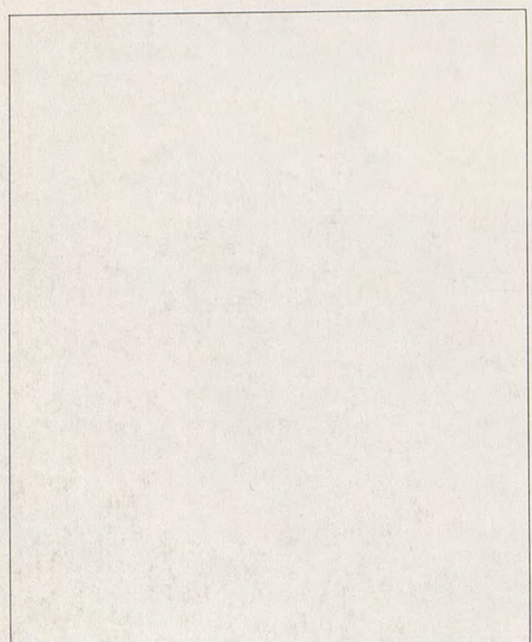
400
LE PETIT BRAS DE LA SEINE, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,82 ; l. 0,65
Signé et daté en bas à droite : *G. Caillebotte 1891.*

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 39.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 299.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



401
BORD DE SEINE, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,82 ; l. 0,65 (ou dimensions inversées ?).

Connu par des documents.

EXPOSITION : *Rétrospective, Paris*, 1894, H. C.

HISTORIQUE : Acquis par Decap pendant l'exposition rétrospective de 1894.



402
LE PETIT BRAS DE LA SEINE A ARGENTEUIL, TEMPS COUVERT

Huile sur toile, h. 0,82 ; l. 0,65
Signé en bas à gauche : *G. Caillebotte.*

Le même site, sans aucune variante de cadrage, se retrouve dans une peinture de plus grandes dimensions, datée 1893 (nº 445).

EXPOSITIONS : Paris, 1951, nº 76 – New York, 1968, nº 62 *(Paysage avec ruisseau).*

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 275.

HISTORIQUE : Collection particulière, France – *Wildenstein*, 1964 – Dr et Mrs. A. Miller, U.S.A., 1968.





403
LE PETIT BRAS DE LA SEINE, EFFET DE BROUILLARD

Huile sur toile, h. 0,63 ; l. 0,54
Peint vers 1891.

Vue de la rive de Colombes, la masse boisée de l'île Marande apparaît à droite.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



404
LA SEINE PAR TEMPS BRUMEUX

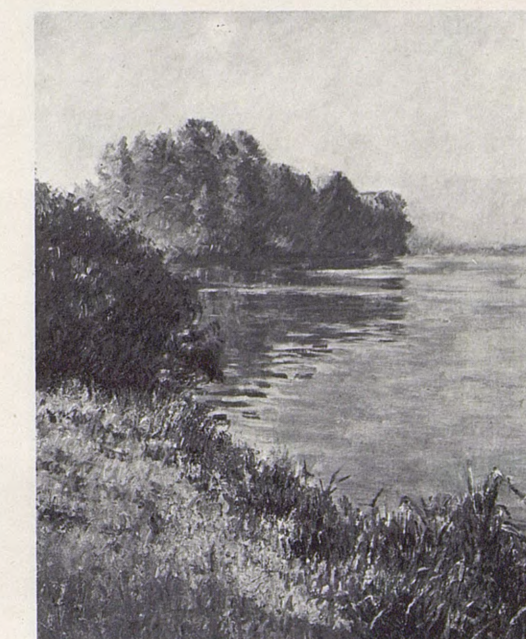
Huile sur toile, h. 0,64 ; l. 0,53
Signé et daté en bas à droite : *G. Caillebotte 1891.*

Au premier plan la rive du Petit Gennevilliers. Au centre l'île Marande.

EXPOSITIONS : *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2703 – Paris, 1951, nº 79.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 285.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



405
SAULES AU BORD D'UNE RIVIÈRE

Huile sur toile, h. 0,73 ; l. 0,60
Griffe en bas à droite.
Peint vers 1891.

Représente le petit bras de la Seine, près d'Argenteuil.

EXPOSITIONS : *The Impressionists and the Salon*, County Museum of Art, Los Angeles, 16 avril-12 mai 1974 et Gallery University of California, Riverside, 20 mai-20 juin 1974, nº 9.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 220 – F. C. [Fay Causey] et S.S.G. [Sue Spevack Graze], in Catalogue de l'Exposition *The Impressionists and the Salon*, Los Angeles, 1974.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – *Lorenceau*, Paris – Josefowitz, Genève – Vente Parke-Bernet, New York, 15 mai 1968, nº 74 – Vente, Londres, Sotheby, 30 avril 1969, nº 17 – Flechter Jones, U.S.A. – Les héritiers de Flechter Jones, U.S.A., c. 1974.





406
LE PETIT BRAS DE LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,81; l. 0,65.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



407
BORDS DE LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,73.

Peint vers 1891.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 236.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



408
BORDS DE SEINE, EFFET DE SOLEIL COUCHANT

Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,65.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 293.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





409
SAULE AU BORD DE LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 284.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



410
PORTRAIT DE PIERRE RABOT

Huile sur toile, h. 0,41; l. 0,32
Signé et daté en haut à gauche: *G. Caillebotte 1892*

Ami de Caillebotte, le modèle était son voisin, quai du Petit Gennevilliers. Il est représenté ici âgé de 28 ans. (Voir autre portrait nº 440.)

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 296.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Pierre Rabot, 1892.



411
AUTOPORTRAIT

Huile sur toile, h. 0,40; l. 0,32
Griffe en bas à gauche.

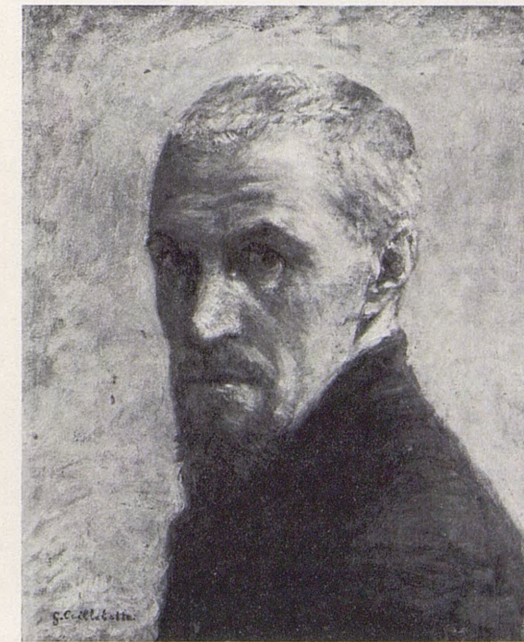
Ce dernier autoportrait de l'artiste a été exécuté au Petit Gennevilliers vers 1892. Il a été donné par Caillebotte à Joseph Kerbratt, qui fut son pilote dès le début de sa navigation de plaisance et qui était encore à son service au moment de sa mort. Voir autres portraits nºs 118 et 366.

EXPOSITIONS: *Centenaire de l'Impressionnisme*, Paris, Grand-Palais, 1974, H. C. – Houston et New York, 1976-1977, nº 76.

BIBLIOGRAPHIE: *Chronique des Arts*, in *Gazette des Beaux-Arts*, février 1972, repr. nº 66 – H. Adhémar, *Dernières acquisitions*, in *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1973, nºs 4-5, repr. p. 298 – H. Adhémar et A. Dayez, *Catalogue du Musée du Jeu de Paume*, 1973, repr. p. 15.

HISTORIQUE: J. Kerbratt – J. Le Bris, Quimper – Collection particulière, Paris, c. 1969 – Vente, Versailles, Rameau, 9 juin 1971, nº 89 – Acquis par l'Etat:

MUSÉE DU LOUVRE, GALERIE DU JEU DE PAUME.





412
BATEAUX A L'ANCRE SUR LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1892.*

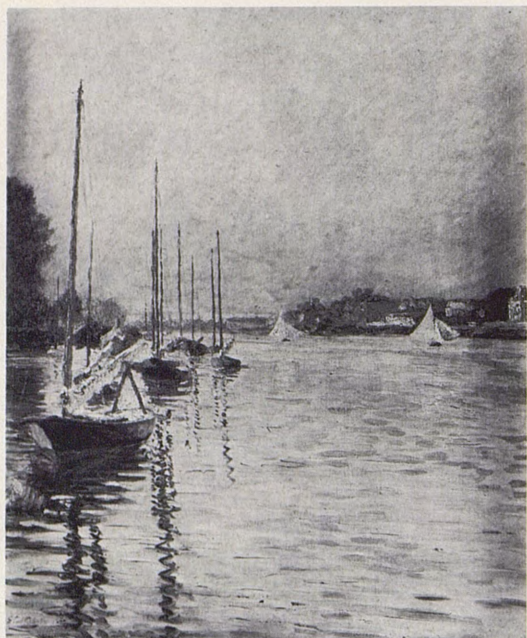
Vue de la Seine en direction de Bezons avec, à gauche, l'île Marande, et sur la rive, à droite, les dernières maisons d'Argenteuil.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, n° 81 – *Tableaux de collections parisiennes*, Paris, Galerie Beaux-Arts, 1955, n° 27 – Londres, 1966, n° 46 – New York, 1968, n° 65 – *Impressionnistes et précurseurs*, Paris, Galerie Schmit, 1972, n° 26.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, n° 297, repr. H. T.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – A. Morisset, Paris – P. A., Paris.

---



413
BATEAUX SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1892.*

Cette vue du bassin d'Argenteuil est prise sensiblement du même endroit que le n° 412.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, n° 54.

HISTORIQUE: P. Hugot, Paris, c. 1893 – (?) Vente, Collection M. A., Paris, Drouot, 29 mars 1918, n° 4 – Vente, Versailles, Rameau, 2 juin 1976, n° 98.

---



414
VOILIER SUR LA SEINE, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,38
Griffe en bas à droite.

Représente «Le Roastbeef» un des derniers bateaux de Caillebotte. Voir n°s 416, 417.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, n° 45.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





415
VOILIERS, ÉTUDE DE VOILES, ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65.

Connu par une photographie (archives familiales).
Etude pour le n° 418.



---

416
VOILIERS SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

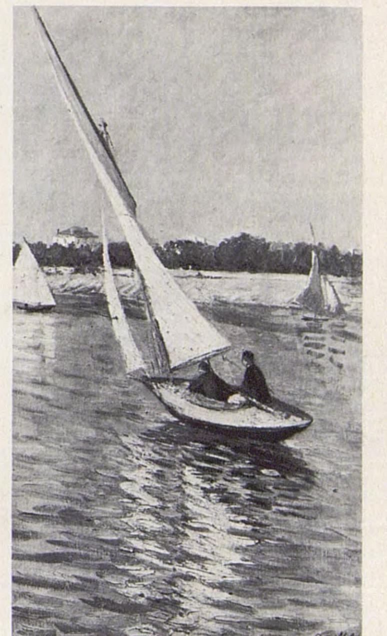
Huile sur toile, h. 0,75; l. 0,43
Griffe en bas à droite.

Au centre, prenant le vent, un des bateaux de Caillebotte. «Le Roastbeef». Ce voilier se retrouve, vu sous le même angle, avec ses deux équipiers, dans la grande composition n° 447.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, n° 41 – Paris, 1951, n° 83 – Londres, 1966, n° 47 – New York, 1968, n° 66.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, n° 301 – M. B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs p. 57.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.

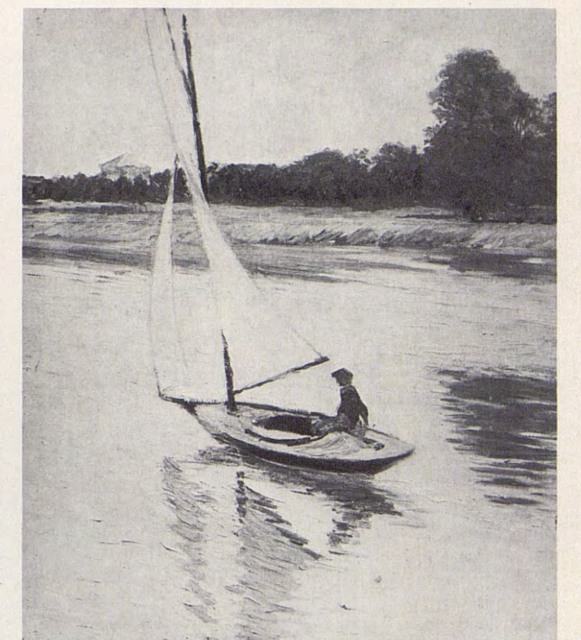


---

417
VOILIER SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

Connu par une photographie (archives familiales). Vte 8 Nov 40 K. Allard
Représente «Le Roastbeef», bateau de Caillebotte, voir n°s 414, 416.





418
VOILIERS SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Devant la rive d'Argenteuil, à la hauteur du «Château Michelet» représenté au centre, passent des voiliers participant à des régates (voir esquisse nº 415). Cette peinture est une étude pour la partie droite de la grande composition *Les Régates*, (nº 447).

EXPOSITION : Paris, 1951, nº 82.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 298.

HISTORIQUE : (?) *A. Vollard* – Vente, Paris, Drouot, 8 novembre 1940, nº 37 *(Les voiles blanches)* – *Metthey*, Paris, c. 1942 – Brunet, Paris – Mme Garnier, Paris – P. A., Paris.

---

419
LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,60; l. 0,71
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint en 1892.

Connu par des documents.

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 62.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 292.

HISTORIQUE : Acquis par A. Tavernier pendant l'Exposition rétrospective de 1894 – Vente, A. Tavernier, Paris, Galerie Georges Petit, 6 mars 1900, nº 8, décrit au catalogue de cette vente: «Un champ, quelques arbres et la Seine réfléchissant dans son miroir plein de frissons, les maisons blanches aux toits de tuiles rouges qui se dressent sur l'autre rive. Le ciel est bleu avec une lumière délicieusement chaude à l'horizon.»

---

420
LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Vue prise de la rive de Gennevilliers, vers la pointe de l'île Marande, qui se détache à gauche. A l'arrière-plan, les installations industrielles sur la rive d'Argenteuil.

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 85.

HISTORIQUE : Donné par Caillebotte à son ami P. Rabot, Petit Gennevilliers, 1892.





421
LA BERGE DU PETIT GENNEVILLIERS ET LA SEINE

Huile sur toile, h. 0,33; l. 0,41.

A l'arrière-plan, la rive d'Argenteuil.

HISTORIQUE : Donné par l'artiste à M. Girardin d'Ingremont, Paris, c. 1892 – H. Cayla, Argenteuil – Don en 1932 (avec le nº 422) au:

MUSÉE DU VIEIL ARGENTEUIL.



---

422
BORD DE SEINE AU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,40; l. 0,48.

Vue prise de la berge du Petit Gennevilliers, vers le vieux pont d'Argenteuil et les hauteurs d'Orgemont, en amont de la Seine.

EXPOSITION : *Chefs-d'œuvre des Musées d'Ile de France*, Château-Orangerie, Sceaux, 1958, nº 120.

HISTORIQUE : Donné par l'artiste à M. Girardin d'Ingremont, Paris, c. 1892 – H. Cayla, Argenteuil – Don en 1932 (avec le nº 421) au:

MUSÉE DU VIEIL ARGENTEUIL.



---

423
ROSIER ET IRIS MAUVE, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,79; l. 0,36
Griffe en bas à droite.

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 49.

HISTORIQUE : Martial Caillebotte – *A. Vollard*, Paris – *A. Maurice*, Paris, c. 1961.





424
IRIS BLEUS, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,46
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte*.

HISTORIQUE: *A. Vollard*, Paris – *A. Maurice*, Paris – *E. J. Van Wisselingh*, Amsterdam (s.d.).



425
IRIS, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,55, l. 0,38.

Connu par une photographie (archives familiales).



426
IRIS JAUNES

Huile sur toile, h. 0,46; l. 0,33.

Etude de fleurs, jardin du Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 119.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





427
ROSES

Huile sur toile, h. 0,40; l. 0,32.

Etude de fleurs, jardin du Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 121.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



428
DAHLIAS CACTUS ROUGES

Huile sur toile, h. 0,40; l. 0,32.

Etude de fleurs, jardin du Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 118.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



429
MARGUERITES

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

Cette composition, ainsi que les trois suivantes, nºˢ 430-432, sont des projets de décoration pour la salle à manger de l'artiste au Petit Gennevilliers.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 308.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





430
CAPUCINES
Huile sur toile, h. 0,65 ; l. 0,54.
Projet de décoration, voir nº 429.
BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 324.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



431
FEUILLAGE
Huile sur toile, h. 0,95 ; l. 0,65.
Projet de décoration, voir nº 429.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



432
CAPUCINES
Huile sur toile, h. 1,05 ; l. 0,75.
Projet de décoration, voir nº 429.
BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 323.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.





433
DAHLIA ROSE
Huile sur toile, h. 0,55 ; l. 0,38.
BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 325.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



434
DEUX DAHLIAS
Huile sur toile, h. 0,41 ; l. 0,27.
BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 117.
HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



435
DAHLIAS CACTUS DANS UN VASE
Huile sur toile, h. 0,46 ; l. 0,32.
Inscription en haut à droite : *Lady E. Dicke King of cactus*.
HISTORIQUE : (?) *A. Vollard*, Paris 1894.



1892
1893



436
DAHLIAS DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60.
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte.*

HISTORIQUE: Ctesse Loynes d'Estrées, Paris – Nat Leeb, Paris, 1974. – P. A., Paris.



437
PORTRAIT DE BLANCHE LAMY, LISANT

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60

Peint en 1893.

Le modèle est la fille aînée de E. Lamy (voir nº 369). Elle est représentée, à l'âge de 17 ans, dans le jardin de l'artiste au Petit Gennevilliers. (Voir autre portrait nº 438).

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à E. Lamy – Mme Desgranges, née Lamy, Paris, c. 1951.



438
PORTRAIT DE BLANCHE LAMY, AU CHAPEAU DE PAILLE

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Voir nº 437.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à J. Lamy – Mme Desgranges, née Lamy, Paris, c. 1951.



1893

439
SUR LE BANC

Huile sur toile, h. 0,90; l. 1,16
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Peint vers 1893.

Dans le jardin du Petit Gennevilliers, la jeune femme assise au premier plan paraît être Blanche Lamy (voir nº 437).
La seule reproduction connue de cette peinture non retrouvée est celle qui illustre l'article de A. Tabarant: *Le peintre Caillebotte et sa collection*, in *Bulletin de la Vie artistique*, 1 août 1921, p. 411.

EXPOSITION: *Salon d'Automne*, Paris, 1921, nº 2738 *(La conversation)*.

HISTORIQUE: Th. Duret, c. 1921-1928 – Vente, succession Th. Duret, Paris, Drouot, 1 mars 1928, nº 2 *(Gérard frères)*.



440
PORTRAIT DE PIERRE RABOT, EN PIED

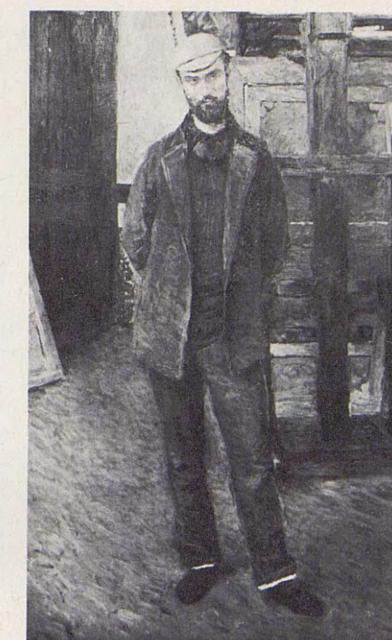
Huile sur toile, h. 0,90; l. 0,55
Griffe en bas à droite

C'est le dernier portrait exécuté par Caillebotte. Rabot est représenté dans l'atelier du peintre, au Petit Gennevilliers. Quelques mois plus tard il apposait sa signature sur la déclaration de décès de son ami. Voir autre portrait nº 410.

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 48.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 332.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à P. Rabot, Petit Gennevilliers, 1893.



441
LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS EN HIVER

Huile sur toile, h. 0,82; l. 0,60
Peint à la fin de l'année 1893.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





442
LES DAHLIAS, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 1,16; l. 0,90
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Derrière le massif de dahlias apparaît le haut de la serre où Caillebotte entretenait lui-même ses fleurs et que l'on retrouve dans ses panneaux décoratifs exécutés la même année (voir nos 464 et suivants).

EXPOSITIONS: Paris, 1951, no 88 – *French Landscapes*, Galerie Marlborough, Londres, 1961, no 8 – *Summer Loan Exhibition*, Metropolitan Museum, New York, 1966, no 17 – *French Landscape painting from Poussin to Bonnard*, Galerie Wildenstein. New York, 1975, no 11 – Houston et New York, 1976-1977, no 71.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 330 – W. Gaunt, *Masterpieces from the great age of French Landscape*, in *Connoisseur*, décembre 1961, p. 319.

HISTORIQUE: E. Lamy, Paris, 1893 – Mme Desgranges, née Lamy, Paris – *Marlborough*, Londres, 1961 – Mrs. Richard J. Bernhard, New York, 1966 – *Wildenstein* – Collection privée, U.S.A.



443
LES DAHLIAS, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 1,57; l. 1,14
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1893.*

Caillebotte a repris ici, en plus grandes dimensions, la composition précédente (no 442) en y ajoutant la jeune femme et le petit chien dans l'allée du jardin.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 105 – Paris, 1951, no 85 – Londres, 1966, no 50 – New York, 1968, no 68 – Houston et New York, 1976-1977, no 72.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Caillebotte*, 1951, repr. H. T. Cat. no 305 – H. R., *Exhibition at Wildenstein Gallery*, in *Art News*, octobre 1968, p. 9, repr. p. 8 – M. B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs, pl. 28.
HISTORIQUE: Famille de l'artiste – *Wildenstein* – P. A., U.S.A.



444
PAYSAGE, PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,75; l. 0,54.

Cette étude représente un coin du jardin de Caillebotte.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





445
LE PETIT BRAS DE LA SEINE A ARGENTEUIL

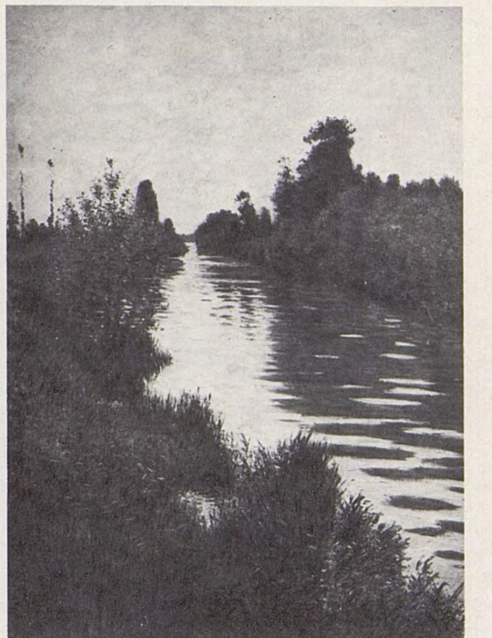
Huile sur toile, h. 1,57; l. 1,13
Signé et daté en bas à droite: *G. Caillebotte 1893.*

Représente, sans aucune variante, mais en plus grandes dimensions, le site déjà peint en 1891 (voir no 402).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 101.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 302.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.

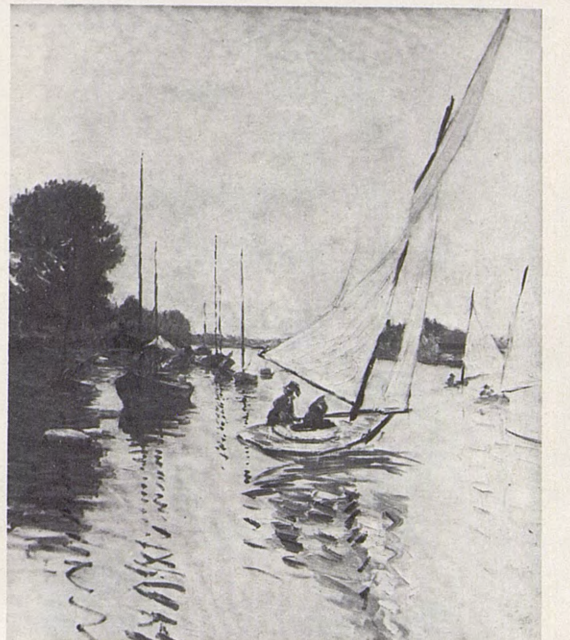


446
BATEAUX SUR LA SEINE A ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60
Signé en bas à gauche: *G. Caillebotte.*

Les analogies d'angle de vue et de composition qu'offre cette peinture avec *Les Régates* (no 447) permettent de penser qu'elle est une étude pour ce grand tableau. Au centre le voilier de Caillebotte, *Le Roastbeef.*

HISTORIQUE: Choiseul, Paris, c. 1930.



447
RÉGATES A ARGENTEUIL

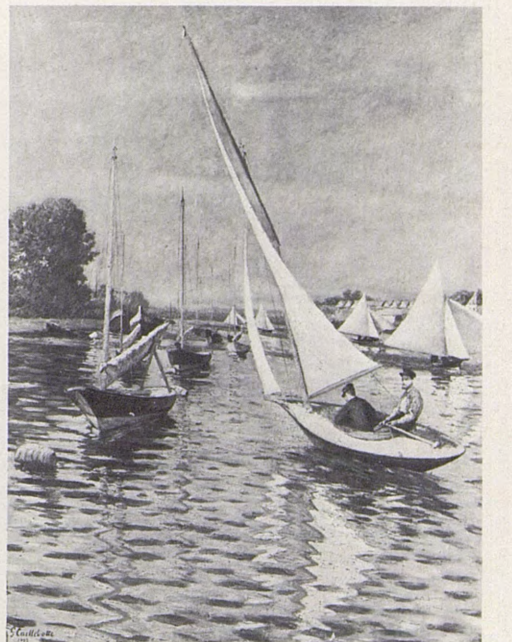
Huile sur toile, h. 1,57; l. 1,17
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 1893.*

Cette peinture offre une large vue sur le bassin d'Argenteuil à la hauteur de l'île Marande, qui apparaît à gauche. A droite la rive vers l'aval d'Argenteuil. Le grand voilier, au centre, est *Le Roastbeef*, appartenant à Caillebotte.
On peut rapprocher de ces *Régates* les nos 416, 418, 446 qui sont sans doute des études en vue de cette grande composition.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 109 – Chartres, 1965, no 30 – Londres, 1966, no 49 – New York, 1968, no 67 – Houston et New York, 1976-1977, no 75.

BIBLIOGRAPHIE: A. Tabarant, *Le peintre Caillebotte et sa collection*, in *Bulletin de la Vie artistique*, 1 août 1921, repr. p. 406 – M. B., *Catalogue*, 1951, no 303.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





448
BORD DE LA SEINE AU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Signé en bas à droite: *G. Caillebotte*
Voir nº 449.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 80 – Chartres, 1965, nº 28 – Londres, 1966, nº 45 – New York, 1968, nº 64.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 295.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



449
BORD DE LA SEINE AU PETIT GENNEVILLIERS, EN HIVER

Huile sur toile, h. 1,59; l. 1,18
Griffe en bas à droite.

Cette vue de la Seine et de la rive d'Argenteuil vers l'aval du fleuve est la reprise avec de très légères variantes de la peinture précédente.
En précisant les traits du personnage vu de face, sur la berge du Petit Gennevilliers, Caillebotte s'est représenté lui-même, nous donnant ainsi en quelque sorte son dernier autoportrait quelques mois avant sa mort. Le personnage vu de dos n'est pas identifié, alors que dans l'esquisse, la silhouette de son ami E. Lamy était reconnaissable.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 84 – Londres, 1966, nº 48.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 270.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



450
LE PONT D'ARGENTEUIL

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à droite.

Au premier plan, l'embarcadère du Petit Gennevilliers. Sur l'autre rive, les dernières maisons d'Argenteuil, vers l'amont de la Seine, au pied du coteau d'Orgemont.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 16 – New York, 1968, nº 58.

HISTORIQUE: Acquis pendant l'Exposition rétrospective de 1894 par M. Murat – Eugène Blot, Paris – Vente, E. Blot, Paris, Drouot, 2 juin 1933, nº 45 (Bergaud) – M. Loubet, Toulouse – *Wildenstein* – Mr. Mrs. Frank H. Woods, U.S.A., 1968.





451
SAULES AU BORD D'UNE RIVIÈRE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



452
FEMME AU BORD DE LA SEINE

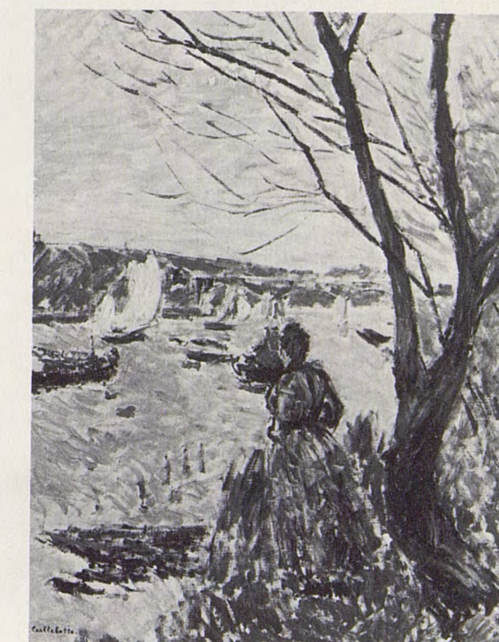
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Griffe en bas à gauche.
Peint vers 1893.

Vue prise de la berge du Petit Gennevilliers, près du pont d'Argenteuil.

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 73 – Chartres, 1965, nº 26 – Londres, 1966, nº 41 – New York, 1968, nº 56.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 272.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



453
SOUS-BOIS, PETIT GENNEVILLIERS

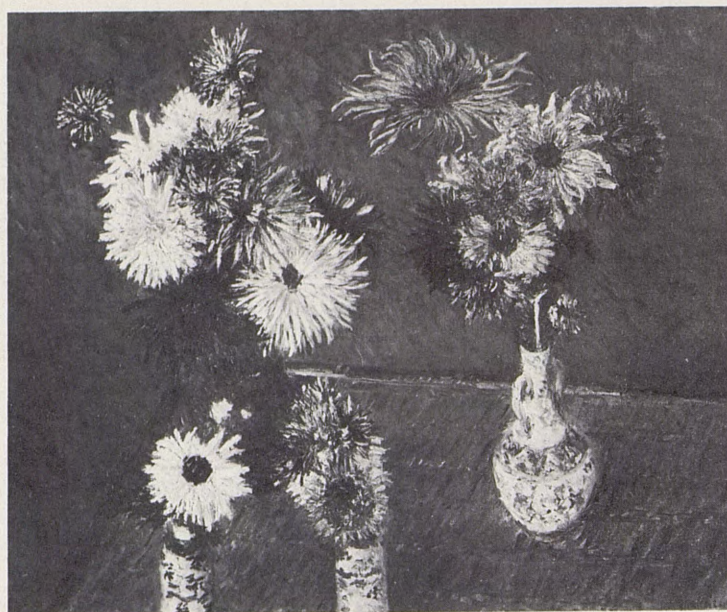
Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,81.

Représente un coin du petit bois de la propriété de Caillebotte.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 241.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





454
QUATRE VASES DE CHRYSANTHÈMES

Huile sur toile, h. 0,54; l. 0,65
Griffe en bas à droite.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, 1894, nº 82 – *French Masters of the XIXth and XXth centuries*, Londres, Marlborough Gallery, 1954, nº 8.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 328.

HISTORIQUE: Decap, Paris (acquis pendant l'Exposition rétrospective de 1894) – Vente, Paris, Charpentier, 16 juin 1959, nº 43 – *Marlborough*, Londres, 1954.



455
CHRYSANTHÈMES DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,55
Signé et daté en bas à gauche: *G. Caillebotte 93.*

EXPOSITION: Paris, 1951, nº 56.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 327.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Renoir – A. Chardeau, Paris – Mme Rimalho, Paris – P. A., Paris.



456
CHRYSANTHÈMES DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,45; l. 0,38
Signé en haut à gauche: *G. Caillebotte.*

EXPOSITIONS: Paris, 1951, nº 61 – Londres, 1966, nº 51 – New York, 1968, nº 70.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Caillebotte*, 1951, repr. H. T., *Cat.* nº 240 – M. B., *Caillebotte*, 1968, repr. couleurs, pl. 21.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





457
CHRYSANTHÈMES BLANCS ET JAUNES, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,60.

EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº 73.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 329 – F. Daulte et C. Richebé, *Monet et ses amis*, Catalogue Musée Marmottan, Paris, 1971, nº 79, repr.

HISTORIQUE: Donné par Caillebotte à Claude Monet – Michel Monet, Sorel-Moussel – Légué en 1966 à l'Académie des Beaux-Arts, Paris, 1966:

MUSÉE MARMOTTAN, PARIS.



458
MASSIF DE CHRYSANTHÈMES, JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,98; l. 0,60.

EXPOSITION: Houston et New York, 1976-1977, nº 74.

HISTORIQUE: *Ira Spanierman*, New York, 1970 – *C. K. Lock*, New York, 1971 – P. A., U.S.A.



459
CHRYSANTHÈMES BLANCS ET JAUNES

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,54.
Peint à la fin de 1893.

EXPOSITIONS: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 42. Paris, 1951, nº 87.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 311.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





460
ORCHIDÉES, DANS LA SERRE DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



461
ORCHIDÉES JAUNES

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



462
ORCHIDÉES

Huile sur toile, h. 0,46; l. 0,33.

Etude pour les panneaux décoratifs (voir nos 464 et suivants).

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 120.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





463
ORCHIDÉES

Huile sur toile, h. 0,65; l. 0,54
Peint en 1893.

Fleurs dans la serre du Petit Gennevilliers.
Etude pour le panneau décoratif no 465.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 309.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



464
ORCHIDÉES A FLEURS JAUNES

Huile sur toile, h. 1,08; l. 0,42.

Cette peinture fait partie d'un ensemble de compositions décoratives exécutées par Caillebotte en 1893 d'après les plantes de sa serre; elles étaient destinées à orner les portes de sa salle à manger du Petit Gennevilliers (voir nos 465-471).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 111.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 313.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



465
ORCHIDÉES (CATTLEYA ET ANTONIUM)

Huile sur toile, h. 1,08; l. 0,42.

Partie d'un ensemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers (voir no 464).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, no 112.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, no 314.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.





466
ORCHIDÉES A FLEURS BLANCHES

Huile sur toile, h. 0,75; l. 0,42.

Partie d'un enxemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers (voir nº 464).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 113.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 318.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



467
ORCHIDÉES

Huile sur toile, h. 1,08; l. 0,42.

Partie d'un ensemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers (voir nº 464).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris 1894, nº 104.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 315.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



468
ORCHIDÉES

Huile sur toile, h. 1,08; l. 0,42.

Partie d'un ensemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers (voir nº 464).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 103.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 316.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.







469
ORCHIDÉES ET PLANTES A FLEURS ROUGES

Huile sur toile, h. 0,73; l. 0,42.

Partie d'un ensemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers (voir nº 464).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 114.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 317.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



470
FLEURS BLANCHES ET ROSES, ANTONIUMS

Huile sur toile, h. 0,75; l. 0,42.

Partie d'un ensemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers (voir nº 464).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 107 *(Orchidées)*.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 320.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



471
BÉGONIAS ARGENTÉS ET CYPRIPÈDES

Huile sur toile, h. 0,75; l. 0,42
Peint en 1893

Partie d'un ensemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers (voir nº 464).

EXPOSITION: *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 108.

BIBLIOGRAPHIE: M. B., *Catalogue*, 1951, nº 319.

HISTORIQUE: Famille de l'artiste – P. A., Paris.



472
GLAÏEULS

Huile sur toile, h. 0,81 ; l. 0,65.

Etude pour la composition décorative nº 473.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 312.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



473
GLAÏEULS

Huile sur toile, h. 0,78 ; l. 0,42
Peint à la fin de 1893 ou au début de 1894.

Partie d'un ensemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers. Cette peinture et la suivante correspondaient au projet de décoration d'une troisième porte, dont les panneaux supérieurs n'ont pas été exécutés (voir nº 464).

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 117.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 307.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



474
PENSTEMONS

Huile sur toile, h. 0,78 ; l. 0,42
Peint fin 1893 ou début 1894.

Partie d'un ensemble décoratif pour la salle à manger du Petit Gennevilliers (voir nº 464).

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 118.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 306.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.





475
ORCHIDÉES DANS UN VASE

Huile sur toile, h. 0,41 ; l. 0,27.

EXPOSITION : Londres, 1966, nº 36.

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



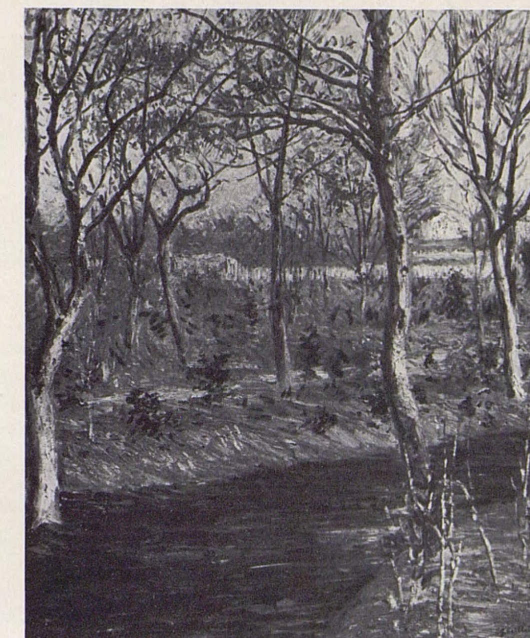
476
LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS, EN HIVER

Huile sur toile, h. 0,73 ; l. 0,60
Griffe en bas à droite.

EXPOSITION : *Rétrospective*, Paris, 1894, nº 58.

BIBLIOGRAPHIE : M. B., *Catalogue*, 1951, nº 331.

HISTORIQUE : Martial Caillebotte – *A. Vollard*, Paris, c. 1895.



477
LE JARDIN DU PETIT GENNEVILLIERS

Huile sur toile, h. 0,40 ; l. 0,32.

Cette peinture, restée à l'état d'esquisse, est la dernière œuvre de l'artiste. Il venait de commencer ce tableau lorsqu'il fut frappé par la congestion cérébrale qui devait l'emporter quelques jours plus tard.
Gustave Geffroy rapporte que, s'étant rendu au Petit Gennevilliers, au lendemain de la mort de Caillebotte, il vit cette toile «*encore fraîche sur le chevalet*» (*Monet*, 1924, T. II, ch. VI).

HISTORIQUE : Famille de l'artiste – P. A., Paris.



# APPENDICES

## LETTRES

1 RENOIR ET ROUART A CAILLEBOTTE

Paris, 5 février 1876

Monsieur Caillebotte,
Nous avons pensé qu'il serait bon de renouveler l'essai tenté en commun d'une exposition particulière, à cet effet nous nous sommes entendus avec M. Durand-Ruel qui nous loue deux salles dont la plus grande.
Nous serions très heureux de vous voir vous associer à nous dans cette nouvelle tentative.
Vos bien dévoués.

Renoir H. Rouart

Frais: 120 frs par exposant, payables jusqu'au 25 février chez M. Durand-Ruel.
Ouverture le 20 mars prochain.
Durée: un mois.
Nombre d'œuvres admises: cinq.
Pour les renseignements complémentaires s'adresser chez Durand-Ruel.
Prière de répondre de suite à l'un de nous si vous êtes des nôtres.

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

2 CAILLEBOTTE A PISSARRO

s.d. (annotée au crayon: 26 nov. 1876)

Mon cher Pissarro,
Il est bien entendu que tout ce que j'ai de vous est toujours entièrement à votre disposition.
Vous n'avez même pas besoin de vous déranger pour les tableaux; comme j'ai également reçu une lettre pour Paris et veux [?] envoyer, l'expédition de votre tableau se fera avec le mien. Vous pouvez compter sur moi.
Je profite de cette occasion pour vous demander une chose, il y a d'ailleurs très longtemps que je voulais vous écrire à ce sujet mais je suis paresseux pour prendre la plume; je voudrais savoir si je ne vous dérangerais pas en allant vous voir un jour à Pontoise – jeudi ou vendredi par exemple. Je prendrai le train de 11 h. 25. Dites-moi le jour qui vous conviendrait le mieux.
En attendant je vous serre la main.

G. Caillebotte

Si un autre jour, plus tard, la semaine prochaine ou l'autre vous allait mieux, ça m'est égal pourvu que je sois sûr de vous trouver en allant à Pontoise.

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot n° 8.*

3 CAILLEBOTTE A PISSARRO

24 janvier 77

Mon cher Pissarro,
Je prends votre grand tableau au prix que vous me demandez[1]. Malheureusement je ne peux rien donner pour le petit, les fins d'année et commencements sont embêtants pour tout le monde. Voulez-vous que je le prenne en échange de celui de Paris. Comme cela nous serons complètement quittes, pour le moment bien entendu.
Surtout je vous en prie ne m'accusez pas de mauvaise volonté; j'espère que vous me connaissez assez pour savoir que je n'en ai jamais aucune. Je ne peux vraiment pas.
Je vous dirai une chose peu gaie: nous sommes très ennuyés pour notre exposition. Le local Durand-Ruel est loué tout entier pour un an à un tapissier exproprié pour l'avenue de l'Opéra.
Mais ne nous désolons pas; déjà plusieurs combinaisons offrent des chances. L'exposition se fera, il faut qu'elle se fasse. Peut-être vous a-t-on déjà parlé de cela? Dès qu'il y aura quelque chose de décidé vous le saurez.
Je vous serre la main.

G. Caillebotte

[1] Il s'agit du tableau *Louveciennes* (catal. Venturi n° 123 T. I) qui fit partie des œuvres de la collection Caillebotte refusées par l'Etat.

*J. Rewald, 1955, p. 241 (extrait).*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot n° 8.*

4 CAILLEBOTTE A PISSARRO

Mercredi s.d. (1877 ?)

Mon cher Pissarro,
Voudriez-vous venir lundi prochain dîner à la maison? Je viens de Londres et voudrais vous dire certaines choses relativement à une exposition possible. Vous vous trouverez chez moi avec Degas, Monet, Renoir, Sisley et Manet. Je compte absolument sur vous.
A lundi, 7 h. Tout à vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot n° 8.*

5 CAILLEBOTTE A DURET

Dimanche s.d. (1877 ?)

Cher Monsieur Duret,
Je serai chez moi, demain lundi à 5 heures. Excusez-moi de vous prendre de court mais je pars demain soir pour Londres, je ne puis donc vous prévenir plus longtemps d'avance comme vous me le demandez.
Amitiés.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Université de Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (Fondation Jacques Doucet).*

6 DEGAS A CAILLEBOTTE

Dimanche s.d. (1877)

Eh bien, maître Caillebotte, ça ne marche pas? Dites-le sérieusement !??! Sisley renonce. J'ai vu Pissarro ce matin, Cézanne va arriver dans quelques jours, Guillaumin le verra de suite. Monet ne sait encore qu'une chose, c'est qu'il n'envoie pas au Salon. Manet a persuadé à une dame dont Forain faisait le portrait, que la place de Forain n'était pas avec nous... Amen pour le petit Forain. Mlle Cassatt voit demain Mlle Morisot et saura sa résolution. Nous serons donc presque sûrement:

| | |
|---|---|
| Caillebotte | Levert |
| Pissarro | Raffaelli |
| Mlle Cassatt | Zandomeneghi |
| Mlle Morisot | Maureau |
| Monet | Bracquemond |
| Cézanne | Cazin |
| Guillaumin | Degas |
| Rouart | Mme Cazin |
| Tillot | |

Si vous avez le temps, venez me voir dans la journée de demain ou bien, si vous ne l'avez pas, venez chez May demain soir, nous causerons. Ecrivez à Bellair si vous croyez que nous ne pouvons avoir rien de meilleur marché.
A bientôt.

Degas

*Catalogue Exposition Caillebotte, Londres, 1966, p. 30. Collection particulière, Paris.*

7 DEGAS A CAILLEBOTTE

s.d. (vers 1878)[1]

Mon cher Caillebotte,
J'en ai fait sur soie et sur batiste. Je vous recommande la batiste écrue. Allez chez Toupillier,

2, boulevard de Strasbourg, éventailliste et demandez-lui de la batiste préparée, il m'en a donné à plusieurs reprises de la très bonne, très égale de grain.
Vous tendez ou vous ne tendez pas sur carton ou bristol. Coller en plein sur bristol est très commode. On peut décoller en tirant simplement si on veut faire monter. Pour la matière, je me servais d'aquarelle et de blanc de gouache. J'ai fait des essais de poudre d'or, d'argent ou de poudre colorée qu'on achète chez des marchands d'apprêts pour fleurs, ça tient avec de l'eau gommée.
Bien à vous.

Degas

[1]Vers 1877-79 Degas a peint deux éventails: *Le Ballet*, et *La Chanteuse de café-concert*; cf. P.A. Lemoisne, *Degas*, T. II, 1946, nos 457 et 459. Cette lettre répond sans doute à une demande de renseignements adressée par Caillebotte au moment où il projetait de peindre l'éventail dont nous n'avons retrouvé que le dessin préparatoire, cf. repr. p. 48.

*Catalogue Exposition Caillebotte, Londres, 1966, p. 29.*
*Collection particulière, Paris.*

---

8 CAILLEBOTTE A PISSARRO

28 janvier 78

Mon cher Pissarro,
Voici les 750 frs annoncés. Je vous prie de m'excuser si je ne puis continuer à vous envoyer 50 frs par mois pour le moment, en raison de cette affaire.
Tout à vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot. Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

9 CAILLEBOTTE A PISSARRO

12 février s.d.

Mon cher Pissarro,
J'ai le plaisir de vous annoncer que May me charge de vous demander un rendez-vous. Autre chose, quand vous viendrez pourriez-vous demander à Cadart (on m'a dit que vous le connaissiez) s'il voudrait exposer un tableau de moi.
A vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

10 DEGAS A CAILLEBOTTE

s.d. (1878)

Mon cher Caillebotte,
J'ai vu Mme Manet ce matin. Elle renonce au Salon. On lui avait dit que Monet renonçait comme Renoir etc. Elle n'avait pas reçu de lettre de convocation chez Legrand et en était surprise. Quant à la date du 1er juin, elle la trouve comme moi excellente. Nous voulons garnir les murs et nos murs, c'est très naturel.
J'irai voir l'appartement demain.
Bien à vous.

Degas

*Catalogue Exposition Caillebotte, Londres, 1966, p. 29.*
*Collection particulière, Paris.*

---

11 PISSARRO A CAILLEBOTTE

Pontoise, samedi s.d.(1878)

Mon cher Caillebotte,
Je pense comme vous, vu l'année exceptionnelle, qu'il n'y aurait aucun inconvénient à attendre au 1er juin pour notre exposition. Il nous faut nos hommes de talent – qui nous abandonnent – il nous faut aussi des tableaux nouveaux, mais ce que je vous conseille c'est de prévenir tout de suite les intéressés afin qu'ils se mettent à l'œuvre.
M. Chocquet m'avait annoncé que Cézanne enverrait au Salon, faute d'exposition impressionniste. Dès le moment que Renoir manque à la parole donnée l'année dernière à propos de mon exposition avec la Société L'Union qui avait certes moins d'inconvénient, je ne vois pas pourquoi Cézanne serait tenu à se priver de l'Officiel? Du reste cela ne servirait qu'à en démontrer l'inutilité!
J'ai reçu un mot de Cézanne me priant d'envoyer certains tableaux de lui à notre exposition. Quant à Zola je n'en ai point entendu parler. Zola le pousse peut-être à l'Officiel, comme les Charpentier poussent Renoir?
Ne pouvons-nous faire notre exposition tout seul? Car il faudra s'attendre à des défections. C'en est fait de notre union. J'aurais bien voulu voir Monet à ce sujet, je le regrette, je crains pour plus tard une débandade complète. Vous avez entendu Monet lui-même qui craint d'exposer.
Si les meilleurs se dérobent que deviendra notre union artistique.
Monet croit que cela nous empêche de vendre, j'entends tous les artistes se plaindre, donc ce n'est pas là la cause.
Faisons de bons tableaux, n'exposons pas d'esquisses, soyons très sévères pour nos tableaux, cela vaut mieux, qu'en pensez-vous? Car le public se rebute aux esquisses les plus belles, c'est un prétexte.
Tout à vous.

C. Pissarro

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

12 PISSARRO A CAILLEBOTTE

Paris, mercredi s.d. (1878)

Mon cher Caillebotte,
J'ai appris que vous étiez parti en voyage est-ce pour quelque temps?
J'ai vu Degas, nous avons causé de notre affaire, il ne pense pas la chose impossible. Il n'a rien de prêt, mais dans un ou deux mois il aura de nouvelles choses à présenter.
Selon lui au contraire, faire une exposition à présent serait un four parce que toute la foule se porte vers le Champ-de-Mars, mais il arrivera un moment où le Parisien finira par demander autre chose, quant aux étrangers il y en a si peu qui s'occupent de nous, ils seront au contraire très portés à venir nous voir, ne serait-ce que par un sentiment de curiosité. Notre public, ajoute-t-il, est toujours le même, c'est un petit noyau qui s'occupe de nous, il reviendra fidèle à notre exposition, l'automne serait une époque favorable.
Aussi, mon cher, voilà un point de vue tout autre, l'année étant exceptionnelle il est évident qu'il y aura du monde à Paris! Degas croit qu'il ne faut pas se laisser oublier, c'est juste, mais je ne comprends pas que sachant l'importance d'une exposition il n'ait pas le moindre dessin à exhiber.
J'aurais bien désiré vous voir, il faut vous occuper de cela. Je serai ici encore trois ou quatre jours.
A vous.

C. Pissarro

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

13 CÉZANNE A CAILLEBOTTE
(à l'occasion de la mort de sa mère)

L'Estaque, 13 novembre 1878

Mon cher Confrère,
Quand vous saurez que je suis très loin de Paris, vous m'excuserez d'avoir manqué à l'obligation qui s'imposait à moi, lorsque vous avez été de nouveau frappé. Il y a environ neuf mois que j'ai quitté Paris et c'est au bout de la France que votre lettre m'est parvenue, après de longs détours et un long espace de temps.
Vous voudrez bien dans votre affliction recevoir le témoignage de ma part de ma gratitude pour les bons services que vous avez rendus à notre cause, et l'assurance que je participe à votre douleur, encore que je ne connusse point Madame votre mère, mais sachant bien l'absence pénible que fait la disparition de personnes que nous aimons. Mon cher Caillebotte je vous serre affectueusement la main et vous prie de reporter sur la peinture votre temps et vos soins, comme étant le plus sûr moyen de distraire votre tristesse.
Rappelez-moi au souvenir de Monsieur votre frère et bon courage si faire se peut.

Paul Cézanne

*G. Mack*, La vie de Paul Cézanne, *éd. française, 1938, p. 282-83; éd. anglaise, 1935, p. 330-31.*
*Collection particulière, Paris.*

---

14 DEGAS A CAILLEBOTTE

Mardi s.d. (1879)

Mon cher Caillebotte,
Pissarro m'apprend qu'il y a à louer le 1er étage de Bignou au coin de la chaussée d'Antin et du Boulevard. Vous allez sûrement par là, si même vous n'êtes pas encore installé derrière l'Opéra. Ce serait fameux.
Bien à vous.

Degas

*Catalogue Exposition Caillebotte, Londres, 1966, p. 29.*
*Collection particulière, Paris.*

---

15 CAILLEBOTTE A MONET

s.d. (fin mars 1879)

Mon cher Ami,
Je me suis occupé de vous aujourd'hui puisque je vous envoie l'argent plus tôt que je ne l'avais dit. Tâchez donc de ne pas vous décourager comme cela. Puisque vous ne travaillez pas, venez à Paris,



vous avez le temps de ramasser tous les tableaux possibles. Je me charge de M. de Bellio. S'il n'y a pas de cadre aux *Drapeaux*, je me charge du cadre. Je vous réponds de tout. Envoyez-moi un catalogue immédiatement, ou plutôt envoyez-le à M. Portier, 54, rue Lepic. Mettez le plus de toiles que vous pourrez. Je parie que vous aurez une exposition superbe. Vous êtes toujours le même. Vous vous découragez d'une manière effrayante. Si vous voyiez comme Pissarro est vert. Venez. Et votre catalogue? Vous n'avez pas besoin d'avoir vu tous les propriétaires de vos tableaux pour faire votre catalogue. Donnez toujours la liste de ce que vous espérez mettre. Je passerai la semaine à courir pour vous si vous voulez.
A vous.

G. Caillebotte

*G. Geffroy*, Monet, *1924, t. II, chap. VII.*

---

16 CAILLEBOTTE A MONET

s.d. (10 avril 1879[1])

Mon cher Ami,
Je vous envoie quelques journaux, je supprime ceux où il n'y a que quelques annonces. Nous sommes sauvés, ce soir à cinq heures la recette dépassait 400 francs. Il y a deux ans, le jour de l'ouverture qui est le plus faible, nous étions au-dessous de 350.
Demain ou après-demain nous aurons un article dans le *Figaro*. Pas besoin de vous faire remarquer quelques insanités, ne croyez pas par exemple que Degas ait envoyé ses 27 ou 30 numéros. Ce matin il y avait 8 toiles de lui. Il est bien embêtant mais il faut avouer qu'il a bien du talent. Il y a des choses étonnantes. J'espère que vous viendrez à Paris d'ici la fermeture et que vous verrez cela.
Je suis chargé par Duranty de vous demander un dessin pour un journal. Il demande un de vos Drapeaux ou vos Pommiers, ou autre chose de Vétheuil si vous préférez. Envoyez le plus tôt possible au bureau de l'Exposition.
Tout à vous.

G. Caillebotte

[1]Date d'ouverture de la 4e Exposition des Impressionnistes.

*G. Geffroy*, Monet, *1924, t. II, chap. VII.*

---

17 CAILLEBOTTE A ?

17 avril 79

Monsieur,
Je tiendrai à vous remercier de votre article de ce matin. D'autant plus que vous êtes le seul cette année qui nous ayez défendus et vous l'avez fait très carrément. La presse a peut-être reconnu que la lutte serait longue car ceux qui nous avaient soutenus jusqu'ici ont disparu ou nous ont lâchés. Nous n'en aurons du reste pas moins de persévérance, de même que vous n'en avez que plus de courage.
Recevez l'assurance de mes meilleurs sentiments.

G. Caillebotte

P.S. Je regrette bien que vous ayez oublié Miss Cassatt et un mot pour les absents de cette année: Cézanne, Renoir, Sisley, Mademoiselle Morisot. Merci tout de même.

*Lettre inédite.*
*Université de Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (Fondation Jacques Doucet).*

---

18 CAILLEBOTTE A MONET

Le 1er mai 79

Mon cher Ami,
Je viens de recevoir vos deux toiles – crevées toutes les deux, est-ce par vous?[1]. Enfin je les ai données à arranger. Demain elles seront à l'Exposition. J'ai presque vendu l'une, la plus grande, à Miss Cassatt. Elle me charge de vous demander le prix. Je lui ai dit que je supposais que vous lâcheriez dans les 350 francs. Ces deux toiles sont très bien, surtout celle du Temps gris, je crois que vous n'avez rien de mieux à l'avenue de l'Opéra. La recette marche toujours, nous sommes aujourd'hui à 10 500 francs environ. Quant au public, toujours gai. On s'amuse beaucoup chez nous. C'est toujours cela. La presse je ne vous en parle pas, je suppose que vous recevez exactement tous mes journaux. Vous devez en avoir une trentaine.
A vous.

G. Caillebotte

[1]Cf. Lettre de Monet à Murer, 25 mai 78, repr. in D. Wildenstein, *Monet*, T. I, 1974, no 160, p. 437.

*G. Geffroy*, Monet, *1924, t. II, chap. VII.*

---

19 CAILLEBOTTE A MONET

s.d. (fin mai 79)

Mon cher Ami,
Je suis un peu en retard. Excusez-moi. Il a fallu déménager l'exposition et de plus j'ai été à l'ouverture du Salon.
Notre bénéfice s'élève à 439 fr. 50 par tête. Je vous fais envoyer vos toiles – de plus ci-joint 400 francs. Je ne sais encore à combien monte votre commande, mais ça ne fait rien.
Nous avons fait 15400 et quelques entrées. En somme c'est un progrès. Je regrette que vous n'ayez pu suivre cela de près. Mais pour les peintres, pour le public, malgré la malveillance de la presse, nous avons beaucoup fait. Manet lui-même commence à voir qu'il a fait fausse route. Du courage donc. Voici vos reconnaissances du clou. L'envoi partira demain. J'ai renvoyé toutes vos toiles sauf celles de M. Schlessinger et de votre cousin Lecadre. Envoyez-moi les adresses de l'un et de l'autre. Tout ce qui vous appartient – savoir deux cadres et une toile – est chez moi. Les tableaux de Renoir sont très beaux. Le tableau de Manet – tableau de Salon – *Les canotiers*, vous les connaissez, c'est très beau.
Le Salon est de plus en plus assommant.
Je vous attends toujours. Tout à vous.

G. Caillebotte

*G. Geffroy*, Monet, *1924, t. II, chap. VII.*

---

20 CAILLEBOTTE A PISSARRO

17 juin 79

Mon cher Pissarro,
Je reçois votre lettre aujourd'hui seulement, je n'étais pas à Paris. Si vous pouvez attendre quelques jours (pas huit jours), je vous envoie mille francs au lieu de 400. Je suppose que cela vous va. Je ne vous oubliais pas du reste, mais nous ne sommes pas encore au mois de juillet.
Je vais bien, tout à vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

21 CAILLEBOTTE A PISSARRO

Jeudi matin s.d. (été 1879)

Mon cher Pissarro,
Voici les 1000 francs. Si vous venez à Paris d'ici quelque temps, passez toujours voir si je suis là. Je suis toujours très heureux de vous voir mais je ne puis vous dire si d'ici peu je ne serai pas à la campagne. Voici plusieurs fois que je descends pour partir et dès que j'arrive au bas de l'escalier la pluie recommence. Ce temps est profondément ignoble.
Je vois avec plaisir que vous travaillez malgré cette [?] dont vous me parlez. Eh bien, allez-vous faire des figures? Je n'ai pas vu Renoir, je vais y aller et je vous dirai s'il a des nouvelles de sa commande. J'ai vu Monet il y a quelque temps, sa femme est extrêmement malade. Je crains bien qu'elle ne passe pas l'été.
Aujourd'hui il a l'air de faire beau. Je crois que je vais partir. J'ai bien besoin de travailler.
Tout à vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

22 CAILLEBOTTE A PISSARRO

24 janvier 1881

Mon cher Pissarro,
Que vont devenir nos expositions? Voici quant à moi mon avis bien arrêté là-dessus: nous devons continuer et continuer uniquement dans un sens artistique, le seul sens en définitive qui soit intéressant pour nous tous. Je demande donc qu'une exposition soit faite avec tous ceux qui ont apporté ou apporteront un intérêt réel dans la question. C'est-à-dire vous, Monet, Renoir, Sisley, Mlle Morisot, Mlle Cassatt, Cézanne, Guillaumin, si vous voulez Gauguin, peut-être Cordey et moi. C'est tout puisque Degas refusera une exposition ainsi faite.
Il faut [?] toute question en dehors de la question d'art ou bien nous n'arriverons à rien.
Je vous demande un peu en quoi le public s'intéresse à nos débats particuliers, nous sommes bien naïfs de nous chamailler pour cela. Degas a apporté la désorganisation parmi nous. Il est très malheureux pour lui qu'il ait le caractère si mal fait. Il passe son temps à pérorer à la Nouvelle-Athènes ou dans le monde. Il ferait bien mieux de faire un peu plus de peinture. Qu'il ait cent fois raison dans ce qu'il dit, qu'il parle avec infiniment d'esprit et de sens sur la peinture, cela ne fait aucun doute pour personne (et n'est-ce pas là le côté le plus clair de sa réputation?). Mais il n'en est pas moins vrai que les véritables arguments d'un peintre sont sa peinture et qu'eût-il mille fois plus raison en parlant, il serait cependant bien plus dans le vrai en travaillant. Il allègue aujourd'hui des besoins d'existence qu'il n'admet pas pour Renoir et Monet. Mais avant ses pertes d'argent était-il donc autre qu'il n'est aujourd'hui? Demandez à tous ceux qui l'ont connu, à vous-même tout

le premier. Non cet homme est aigri. Il n'occupe pas la grande place qu'il devrait occuper par son talent et quoiqu'il ne l'avouera jamais il en veut à la terre entière.
Il prétend qu'il a voulu avoir Raffaelli et les autres parce que Monet et Renoir avaient lâché et qu'il fallait bien avoir quelqu'un. Mais il y a trois ans qu'il tourmente Raffaelli pour venir avec nous, bien avant la défection de Monet, Renoir et même Sisley.
Il prétend qu'il faut nous tenir et pouvoir compter les uns sur les autres (parbleu!) et qui nous a-t-il amené? En 1876, Lepic et Legros et Mme de Rambure, 1877 Moreau et encore Mme de Rambure. Mais il n'a pas fulminé contre la défection de Lepic et Legros et cependant Lepic par exemple n'avait aucun talent. Il lui a pardonné, sans doute, Sisley, Monet et Renoir ayant du talent il ne leur pardonnera jamais.
En 1878: Zandomeneghi, Bracquemond, Mme Bracquemond. En 1879: Raffaelli, Vidal (est-ce lui qui a amené Vidal?). J'en passe, quelle phalange de lutteurs résolus pour la grande cause du réalisme!!!
S'il y a quelqu'un au monde qui ait le droit de ne pas pardonner à Renoir, Monet, Sisley et Cézanne, c'est vous, parce que vous, vous avez connu les mêmes besoins d'existence et que vous n'avez pas faibli. Mais vous êtes en vérité plus simple et plus juste que Degas, car, s'il n'avait pas été derrière vous, je suis sûr que vous n'auriez rien dit.
Vous savez qu'il n'y a qu'une raison à cela, la raison d'existence. Quand on a besoin d'argent on tâche de se tirer d'affaire comme on peut. Quoique Degas conteste des raisons aussi élémentaires, je les crois indiscutables.
Il a presque la manie de la persécution. Ne veut-il pas faire croire que Renoir a des idées machiavéliques. Vraiment non seulement il n'est pas juste, mais encore il n'est pas généreux.
Quant à moi, je n'ai le droit de condamner personne pour ces motifs. Le seul, je le répète, auquel je reconnais ce droit, c'est vous. Je dis le seul, je ne reconnais pas ce droit à Degas qui a crié contre tous ceux auxquels il reconnaissait du talent, à toutes les époques de sa vie. On ferait un volume de tout ce qu'il a dit contre Manet, Monet, vous. Je vous le demande, notre devoir n'est-il pas de nous soutenir tous et d'excuser nos faiblesses, plutôt que de nous démolir et de chercher la petite bête d'une façon si déplorable.
Pour comble, cet homme qui a tant parlé et tant voulu faire a toujours été celui qui a le moins donné personnellement. Je n'ai pas besoin de vous rappeler ses expositions toujours si tardives et si incomplètes.
Tout cela me navre profondément. S'il n'y avait jamais eu qu'une question agitée entre nous, la question d'art, nous aurions toujours été d'accord. Celui qui a mis la question sur un autre terrain c'est Degas et nous serions bien sots de subir la peine de ses folies. Il a un immense talent, c'est vrai, je suis le premier à me proclamer son grand admirateur. Mais restons-en là. Comme homme il a été jusqu'à me dire en parlant de Renoir et Monet: «vous recevez ces gens-là chez vous?». Vous voyez que s'il a un grand talent il n'a pas un grand caractère. C'est pousser le dénigrement jusqu'à la grossièreté.
Je me résume, voulez-vous faire une exposition uniquement artistique? Je ne sais pas ce que nous ferons dans un an. Voyons auparavant ce que nous ferons dans deux mois. Si Degas veut en être, qu'il vienne, mais sans tous les gens qu'il traîne après lui. Les seuls de ses amis qui aient des droits sont Rouart et Tillot.
Je vous ai écrit ceci pour éviter de longues conversations où nous répéterions toujours la même chose et pour que vous puissiez au besoin dire aux autres quelles sont mes opinions. Maintenant voulez-vous prendre un rendez-vous?
Bien à vous.

G. Caillebotte

*Lettre reproduite presque in extenso par J. Rewald in* Histoire de l'Impressionnisme, *Paris, éd. 1955 p. 270.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

## 23 PISSARRO A CAILLEBOTTE

Paris, 27 janvier 1881

Mon cher Caillebotte,
Je vous prierai de m'excuser de n'avoir pas répondu immédiatement à la lettre que vous m'adressez concernant la demande de rentrée de Renoir et Monet à notre exposition et les conditions que ces messieurs veulent bien nous poser – j'ai dû prendre le temps de la réflexion.
Sans entrer dans tous les détails roulant plutôt sur des questions personnelles, je me déclare tout à fait contre votre idée de placer la question sur le terrain de l'art, la seule à mon sens qui soit vraiment grosse de difficultés et faite pour nous diviser tous. Il n'est pas du tout certain qu'avec ce principe vous, moi et même Degas malgré son grand talent ayons la chance d'être acceptés par certains artistes aveuglés par leur individualité qu'ils appliquent à tous leurs jugements.
Le seul principe possible, aussi juste que faire se peut, est celui de ne pas laisser des confrères que l'on a à tort ou à raison, acceptés, et que l'on ne peut jeter dehors sans façon. C'est aussi une question d'honnêteté. Vous me connaissez assez pour être persuadé que je ne demanderais pas mieux que d'avoir Monet et Renoir avec nous, mais ce que je trouve souverainement injuste c'est que, nous ayant abandonné la maison sur les bras, ne craignant pas un seul instant de nous exposer à un fiasco irrémédiable, ils veulent bien aujourd'hui, n'ayant pu réussir à l'Officiel, faire une rentrée avec des conditions posées en vainqueurs, quand, en bonne justice, on devrait en subir, juste punition des fautes commises.
Je le regrette, mon cher Caillebotte, malgré mon amitié pour vous et tout ce que je vous dois de reconnaissance, je ne puis accepter de telles propositions.
Quant à ce que vous me dites de Degas, avouez que s'il a beaucoup péché en nous dotant de quelques artistes en dehors du programme révé, il a eu cependant quelques fois la main heureuse, rappelez-vous qu'il nous a amené Mlle Cassatt, Forain et *vous*, il lui sera beaucoup pardonné!
D'après votre lettre je crains bien que nous n'arrivions à nous entendre, mais vous me rendrez un jour peut-être justice en constatant le peu de solidité du terrain mouvant de l'art.
Bien à vous.

C. Pissarro

Je n'ai montré votre lettre qu'à Mlle Cassatt qui est de mon avis. J'en parlerai demain à Gauguin et Guillaumin.

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

## 24 CAILLEBOTTE A PISSARRO

28 janvier 81

Mon cher Pissarro,
Je suis désolé de vous voir persister dans l'opinion de Degas, car je suis profondément convaincu que cela ne mènera qu'au gâchis.
Du moment que nous partons de points différents il est évident que nous ne nous entendrons pas. Il est donc inutile de reprendre la discussion. Permettez-moi cependant de rectifier quelques points. Renoir et Monet ne posent aucune condition, à ce que je sache. C'est uniquement moi qui ai parlé et d'après mes seules idées sans en être autorisé ni poussé par personne. Renoir et Monet, si vous voulez le savoir, ignorent absolument ce qui se passe. Quant à ceci «ne pas lâcher des confrères que l'on a à tort ou à raison acceptés» je ne suis pas du tout de votre avis. Il y en a beaucoup dans le nombre que pour ma part je n'eusse pas acceptés. Je les considère comme imposés.
Je n'encaisse pas le lâchage en question. Qu'il n'y ait pas d'erreur entre nous. Vous avez mille fois raison dans ce que vous dites de Renoir et de Monet mais, encore une fois, puisque je demande à placer la question sur un autre terrain, et que vous n'êtes pas de cet avis, il est inutile de discuter. Quant à la question d'art que vous croyez être celle qui nous divise le plus, je ne suis pas encore de votre avis. Je nous crois assez de sens pour reconnaître le talent de ceux qui nous sont le plus opposés comme sentiments, manière de voir, etc. J'ignore ce que je ferai, je ne crois pas une exposition possible cette année. Mais certainement je ne recommencerai pas celle de l'année dernière. La vitrine de Degas ne me suffit pas.
Tout à vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

## 25 CAILLEBOTTE A PISSARRO

31 Bd Haussmann s.d. (annotée au crayon 1882)

Mon cher Pissarro,
Voilà la lettre que je reçois de Monet. Voyez vous-même la situation. Ecrivez-lui.
S'il ne vient pas que va dire Renoir? Je n'ai pas encore la réponse. En tout cas il y a quelque chose de vrai dans la lettre de Monet, c'est qu'il faut faire une exposition *très bien* ou *pas*.
Dans ces conditions je ne puis aller voir Rouart, aujourd'hui je n'ai rien à lui proposer.
A vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

## 26 CAILLEBOTTE A PISSARRO

31 Bd Haussmann s.d. (1882)

Mon cher Pissarro,
Je reçois de Rouart la même réponse que de Monet. Il est évident qu'on n'arrivera à rien. Mon opinion est que faire l'exposition dans les circonstances actuelles sans Renoir et Monet, c'est la mal faire. Autant ne pas la faire. Vous voyez qu'en dehors des raisons qu'il donne Monet ne quittera pas Dieppe en ce moment. De son côté Renoir est malade à l'Estaque, il est au lit, par conséquent il ne peut venir. Quand même nous serions d'accord, nous n'arriverions pas à exposer. Je suis écœuré, je me retire sous ma tente, comme Degas (mais pas comme lui), j'attends des jours meilleurs.
Tout à vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

## 27 CAILLEBOTTE A PISSARRO

s.d. (annoté au crayon 1882)

Mon cher Pissarro,
J'ai vu Rouart. Je ne vous ai pas écrit vendredi parce que Rouart voulait voir Degas. Rouart a vu Degas.
Je peux donc vous dire quelque chose. C'est très simple. Il faut revenir à tout ce que je vous ai dit l'année dernière. Il n'y a pas d'exposition faisable avec Degas. Degas ne lâchera pas Raffaelli pour cette raison unique qu'on lui demande de le lâcher, et il le lâchera d'autant moins qu'on le lui demandera plus.
Voici ce qui arrivera: ou bien vous céderez et vous ferez une exposition pareille à celle de l'année dernière, ou bien vous tiendrez bon et alors deux cas peuvent se présenter. Degas passera outre et fera une exposition (?) avec Raffaelli et Mlle Cassatt. 2e cas, Degas, Rouart renonceront à leur bail et nous ferons une exposition ainsi composée: vous, Monet, Renoir, Cézanne, Sisley, Mlle Morisot, Gauguin et moi – pas de Degas, il refusera – Mlle Cassatt si elle veut, mais elle refusera.
Rouart est toujours pour la conciliation, je pense, moi, que la conciliation ne consiste pas à jouer un rôle de jobard.
Voyez si je n'avais pas raison et si Degas n'est pas le seul. le seul qui ait mis la brouille entre nous! quel talent, oui, mais quel caractère.
Tout à vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

---

## 28 RENOIR A CAILLEBOTTE

s.d. (1883)

Mon cher Caillebotte,
Durand-Ruel a reçu trois toiles, le *Moulin*, la *Liseuse* et la *Balançoire*, pourvu que le *Torse* ne soit pas perdu. Je vous serais très obligé de me rassurer, non pas que j'aie besoin du Torse, laissez-le à sa place, mais pour être sûr qu'il n'est pas perdu[1].
Amitiés.

Renoir

J'ai l'intention d'inviter Arsène Alexandre au dîner. Je pense que vous n'y voyez pas d'inconvénient.
Amitiés.

Renoir

[1]Il s'agit des trois toiles de Renoir que Caillebotte avait déjà acquises.

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

## 29 CLAUDE MONET A CAILLEBOTTE

Giverny, 6 juillet s.d. (1884[1])

Mon cher Ami,
Je serais bien content de vous voir. Je vous attendais toujours comme vous me l'aviez promis. Envoyez-moi un mot me confirmant que vous venez mercredi [?] puis si vous pouvez [?] être à l'écluse, Bureau restant pour me dire à peu près l'heure.
Amitiés.

Claude Monet

P.S. Je pense à une chose, si cela ne vous gêne pas vous seriez bien aimable de voir à Argenteuil Mr Flament, menuisier, mon ancien propriétaire: il a toujours mon grand tableau du *Déjeuner sur l'herbe*. Si vous voyez un moyen de me le faire parvenir par bateau.
Dans ce cas envoyez-moi de suite une dépêche, je vous enverrai ce que je lui redois, 300 francs.

C. M.

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

[1]Le post-scriptum permet de situer cette lettre en 1884. Elle fait suite sans nul doute, à celles déjà envoyées par Monet à Alice Hoschedé et Paul Durand-Ruel en janvier et mars 1884, dans lesquelles il exprimait son désir de rentrer en possession du *Déjeuner sur l'herbe*, laissé en gage à son ancien propriétaire d'Argenteuil.
Cf. D. Wildenstein, *Monet*, vol. I, 1974, lettres nos 57 et 58.

---

## 30 CAILLEBOTTE A PISSARRO

31 Bd Haussmann, samedi s.d. (1885[1])

Mon cher Pissarro,
Venez au banquet Manet. Nous sommes tous d'accord pour trouver ce banquet idiot, mais 1o ce n'est pas nous qui en avons eu l'idée, 2o nous ne voulons pas être accusés d'ingratitude ou de mauvaise volonté envers Manet, d'autant plus que dans toute cette réunion nous serons peut-être les seuls à l'avoir vraiment admiré. Enfin nous y allons tous.
Je sais que vous avez écrit que vous n'iriez pas, mais cela ne fait rien. Je me charge d'arranger cela. Rendez-vous à 6 h. ½ chez Guerbois, lundi.
Tout à vous.

G. Caillebotte

*Lettre inédite.*
*Archives Pissarro, Vente Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1975, Lot no 8.*

[1]Il s'agit du banquet organisé par la famille et les amis de Manet pour l'anniversaire de l'Exposition de ses œuvres à l'Ecole des Beaux-Arts, en janvier 1894. Cf. A. Proust, *Manet, souvenirs*, Paris, 1913, p. 139.

---

## 31 CLAUDE MONET A CAILLEBOTTE

Kervillaouen, Belle-Ile-sur-Mer, Morbihan

Mon cher Ami,
Que devenez-vous?
Moi je suis ici depuis un mois où je pioche dur; je suis dans un pays superbe de sauvagerie, un amoncellement de rochers terrible et une mer invraisemblable de couleurs, enfin je suis très emballé quoique ayant bien du mal car j'étais habitué à peindre la Manche et j'avais forcément ma routine, mais l'Océan c'est tout autre chose.
Ecrivez-moi donc.
Je vous avais demandé l'adresse du marchand de pipe à Londres; impossible d'en trouver ici et la mienne ne marche plus; je suis très malheureux. Si vous vouliez être bien aimable achetez-moi donc *une bonne* pipe en bruyère et envoyez-la-moi par la poste à l'adresse ci-contre et dites-moi ce que je vous dois.
Amitiés.

Claude Monet 11 octobre 86

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

## 32 MONET A CAILLEBOTTE

Giverny par Vernon, Eure

Mon cher ami,
Je vous adresse par chemin de fer en gare d'Argenteuil un petit panier de prunes; elles sont peu abondantes cette année. Je vous envoie ce que nous avons de mieux.
Depuis un mois je ne peux plus rien faire de bon. J'ai gratté et crevé à peu près tout ce que j'avais fait et je suis très dégoûté de moi; un été superbe perdu.
Ah la peinture quelle torture.
Décidément je ne suis rien de rien, ne recevrai Sisley ni personne.
Amitiés à tous deux.

Claude Monet samedi 4 septembre 87

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

## 33 DURET A CAILLEBOTTE

20, rue des Capucines mardi s.d. (vers 1889)[1]

Mon cher Caillebotte,
J'ai lu avec peine ce que vous m'aviez écrit de la brouille de Monet et de Renoir. Des hommes qui avaient supporté en amis la mauvaise fortune et qui se séparent aussitôt que le succès leur arrive inégalement!
Vous êtes bien aimable de m'inviter ainsi, j'accepte mais pour un peu plus tard.
J'arrive à Paris après six mois d'absence et j'en ai pour plus de quinze jours à pouvoir me reconnaître au milieu des visites obligées et de tout genre. Dans ces conditions je ne puis penser à faire tout de suite le voyage de vos parages lointains.
Ah çà, pourquoi ne viendriez-vous pas vous-même à Paris jeudi, on vient toujours à Paris. Nous dînerions ensemble et à nous deux continuerions la tradition du premier jeudi du mois et maintiendrions le principe. J'aurais du reste le plus grand plaisir à causer avec vous.
Un mot donc pour me dire que nous nous retrouverions à 7 heures, 7 heures moins ¼ au Café Riche. Si tout autre jour vous convenait mieux, fixez-moi-le.
Amitiés.

Théodore Duret

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

[1]Cette lettre est antérieure à la reprise des dîners du Café Riche, sur l'initiative de Caillebotte, en 1890.

34 MONET A CAILLEBOTTE

Giverny, le 18 février 90

Cher Ami,
Dès que vous aurez cette lettre, envoyez-moi, ou faites-moi adresser votre souscription pour l'*Olympia*. Il faut que je remette la somme à Mme Manet, j'ai déjà versé dix mille francs, mais il faut que je lui donne le solde pour prendre livraison du tableau. Je compte sur vous. J'aurais bien avancé cette somme pour vous, mais il m'a fallu donner mille francs pour moi, outre les dépenses imprévues pour cette affaire.
J'ai su par M. Brault que votre retour était prochain. J'espère donc recevoir de vos nouvelles incessamment.
Je compte sur vous.
Amitiés.
Claude Monet

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

35 CLAUDE MONET A CAILLEBOTTE

Giverny par Vernon, 27 mars 90

Cher Ami,
Puis-je venir vous demander à déjeuner jeudi 3 avril, nous reviendrions ensemble pour le dîner au Café Riche, car j'espère bien qu'il aura lieu.
Répondez-moi.
Amitiés.
Claude Monet

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

36 CLAUDE MONET A CAILLEBOTTE

Giverny par Vernon, 12 mai 90

Mon cher Ami,
J'ai bien reçu les dahlias. J'ai été dérangé et ainsi oublié de vous l'écrire.
Pour Sisley, il y a de meilleures nouvelles; il a exposé au Champ-de-Mars où il a six toiles très bien exposées, ce qui peut lui faire du bien. Quant à Renoir je le félicite de ne pas vouloir être décoré; cela aurait pu lui être utile, c'est vrai, mais il doit arriver sans cela, c'est plus chic.
Amitiés.
Claude Monet

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

37 MONET A CAILLEBOTTE

Giverny par Vernon (Eure), 24 août 91

Cher ami,
Je vous ai expédié aujourd'hui en gare d'Argenteuil le panier de prunes traditionnel.
J'ai reçu votre lettre ainsi qu'une de Mirbeau, mais je ne sais quand je vais pouvoir prendre jour, car avec ce sale temps je ne travaille guère et j'ai toujours peur de m'absenter juste quand il fait mon temps et je voudrais bien ne plus perdre une journée, le peu de toiles que j'ai pu entreprendre étant déjà bien compromis.
Enfin si je le peux, je vous préviendrai, mais le travail avant tout n'est-ce pas.
Amitiés.
Claude Monet

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

38 MONET A CAILLEBOTTE

Giverny, 14 septembre 91

Cher Ami,
Votre bateau me serait d'une grande utilité en ce moment, je travaille à quantité de toiles sur l'Epte et suis très mal à l'aise en norvégienne. Si donc vous n'en avez réellement pas besoin, envoyez-le-moi soit par bateau qui le déposerait à Vernon ou à l'écluse de Port-Villé ou bien par chemin de fer ce qui serait je crois le plus pratique.
Un mot de réponse.
Amitiés.
Claude Monet

Si le bateau est stable et assez grand il peut me rendre un grand service.

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

39 CLAUDE MONET A CAILLEBOTTE

Giverny par Vernon, mercredi s.d.

Cher Ami,
Ne manquez pas de venir lundi comme c'est convenu, tous mes iris seront en fleurs, plus tard il y en aurait de passés.
Voici le nom de la plante japonaise qui me vient de Belgique: *Crythrochaete*. Tâchez d'en parler à M. Godefroy et de me donner quelques renseignements sur sa culture.
A bientôt.
Amitiés.
Claude Monet

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

40 CLAUDE MONET A CAILLEBOTTE

Giverny, 24 mai s.d.

Cher Ami,
.........................................
J'ai vu l'exposition des fleurs à Paris, des choses admirables. J'y ai fait la connaissance de votre ami Godefroy.
Nous devons le prévenir quand nous irons le voir avec Mirbeau.
Pouvez-vous me dire où je pourrai trouver des plants de fleurs annuelles, j'en ai vu de superbes à l'exposition, mais qu'il est trop tard pour semer, entre autres des chrysanthèmes... et des layas à fleurs jaunes, peut-être en auriez-vous un peu vous-même, enfin tâchez de vous renseigner.
A mardi n'est-ce pas?
Amitiés.
Claude Monet

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

Dans sa correspondance avec Caillebotte, Claude Monet l'entretient souvent de questions concernant son jardin et ses fleurs, outre les deux lettres reproduites ci-dessus, plusieurs autres, écrites de Giverny de 1891 à 1893, prouvent, comme celles-ci, avec quel soin et compétence les deux amis s'intéressaient à la décoration florale de leurs propriétés.

---

41 SISLEY A CAILLEBOTTE

Dimanche s.d.

Mon cher Caillebotte,
Je mets à la gare de Moret ce soir un petit panier de morilles.
Le panier sera à Argenteuil à la gare demain matin.
Poignée de main.
A. Sisley

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

42 CAILLEBOTTE A DE BELLIO

Petit Gennevilliers s.d.

Cher Monsieur,
Nous reprenons nos dîners mensuels. A jeudi 7 heures, café Riche, Monet et Renoir viendront.
Amitiés.
G. Caillebotte

*R. Niculescu «Georges de Bellio, l'ami des Impressionnistes», in* Revue roumaine d'Histoire de l'Art. *T. I, no 2, 1964, p. 257.*

---

43 CAILLEBOTTE A DE BELLIO

Petit Gennevilliers, 31 mars 93

Cher Monsieur,
Monet demande à remettre le dîner prochain au 2e jeudi d'avril, vous n'y voyez pas d'inconvénient? Donc au 2e jeudi d'avril.
Amitiés.
G. Caillebotte

*R. Niculescu. «Georges de Bellio, l'ami des Impressionnistes», in* Revue roumaine d'Histoire de l'Art. *T. I no 2, 1964, p. 257.*

---

44 CAILLEBOTTE A DE BELLIO

Petit Gennevilliers, 24 novembre 93

Cher Monsieur,
Monet demande à remettre notre prochain dîner à jeudi prochain 30 novembre. Si cela ne vous contrarie pas et que vous acceptiez inutile de me prévenir.
Bien à vous.
G. Caillebotte

*R. Niculescu. «Georges de Bellio, l'ami des Impressionnistes», in* Revue roumaine d'Histoire de l'Art. *T. I no 2, 1964, p. 257.*

---

45 OCTAVE MIRBEAU A CAILLEBOTTE

Les Damps par Pont-de-l'Arche, Eure s.d.

Cher Monsieur,
Monet m'engage à m'adresser à vous pour le service suivant: je voudrais louer pour le mois de septembre un canot à vapeur bien conditionné avec un homme pour la machine. Je fournirai le charbon: connaissez-vous cela dans de bonnes conditions?
Ne pourriez-vous m'indiquer où je pourrais me procurer cette fantaisie au cas où il n'y aurait rien de tel à Argenteuil.
Excusez-moi de mon importunité et veuillez croire cher Monsieur à toute ma vive sympathie artiste.
Monet me dit aussi que vous passerez probablement bientôt en bateau à Pont-de-l'Arche. Je serai fort heureux de vous recevoir. Si vous vouliez bien m'envoyer une dépêche je préviendrais Monet et nous pourrions passer chez moi une journée charmante. Nous causerions peinture et fleurs et bateaux, trois choses dont tous les trois nous raffolons. Vous me feriez un... grand plaisir.
...Cher Monsieur l'expression de mes sentiments affectueux.

P.S. Ne vous étonnez pas de ce mot affectueux entre personnes qui ne se sont vues qu'une fois pendant une minute, mais il y a longtemps que j'ai pour vous de l'affection, affection sans cesse renforcée par Monet avec qui, chaque jour que nous sommes ensemble, nous causons de vous.

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

---

46 CLAUDE MONET A MARTIAL CAILLEBOTTE

22 mai 94

Mon cher Martial,
Je voulais toujours vous écrire mais je travaille beaucoup en ce moment ce qui m'a fait retarder.
J'ai reçu ce matin les photographies de Gustave qui me font bien plaisir. Je vous en remercie beaucoup, et aussi d'avoir pensé à m'envoyer celle où vous êtes tous deux.
J'espère que maintenant que tout est entendu avec l'administration des Beaux-Arts, que bientôt elle prendra possession des tableaux qui doivent être accrochés au Luxembourg.
J'ai ajourné mon exposition mais j'espère bientôt venir à Paris et vous voir.
Lorsque vous en serez à l'organisation et à l'accrochage de l'exposition de Gustave ne manquez pas de me prévenir et usez de moi sans crainte. Vous savez le bonheur que j'aurais de m'occuper de sa mémoire.
Croyez-moi bien amicalement à vous.
Claude Monet

*Lettre inédite.*
*Collection particulière, Paris.*

# PARTICIPATION DE CAILLEBOTTE AUX EXPOSITIONS

PARTICIPATION DE CAILLEBOTTE AUX EXPOSITIONS IMPRESSIONNISTES[1]

[1]La liste des œuvres de Caillebotte qui figurèrent aux Expositions impressionnistes n'a pas été publiée par L. Venturi dans les *Archives de l'Impressionnisme*. Le nom de Caillebotte est seulement mentionné.
Les chiffres entre parenthèses correspondent aux numéros du présent catalogue.

SOCIÉTÉ ANONYME DES ARTISTES PEINTRES, SCULPTEURS, GRAVEURS... 2e EXPOSITION, 11, RUE LE PELETIER, PARIS, AVRIL 1876

Caillebotte (Gustave) 77, rue de Miromesnil.
No 17 Raboteurs de parquet (28)
No 18 Raboteurs de parquet (29)
No 19 Jeune homme jouant du piano (30)
No 20 Jeune homme à sa fenêtre (26)
No 21 Déjeuner (32)
No 22 Jardin (?33)
No 23 Jardin
No 24 Après-déjeuner (20)

3e EXPOSITION DE PEINTURE... 6, RUE LE PELETIER, AVRIL 1877

Caillebotte (Gustave) 77, rue de Miromesnil
No 1 Rue de Paris, Temps de pluie (52)
No 2 Le Pont de l'Europe (44)
No 3 Portraits à la campagne (31)
No 4 Portrait de Mme C... (53)
No 5 Portraits (54)
No 6 Peintres en bâtiment (48)

4e EXPOSITION DE PEINTURE... 28, AVENUE DE L'OPÉRA, 10 AVRIL – 11 MAI 1879[1]

Caillebotte (Gustave) 31, boulevard Haussmann
No 7 Canotiers (75)
No 8 Partie de bateaux (93)
No 9 Périssoires (76)
No 10 Périssoires (95)
No 11 Vue de toits, app. à M. A. C... (105)
No 12 Vue de toits, effet de neige, app. à M. K... (107)
No 13 Canotier ramenant sa périssoire (96)
No 14 Rue Halévy, vue du 6e étage, app. à M. H... (116)
No 15 Portrait de M. F... (121)
No 16 Portrait de M. G... (82)
No 17 Portrait de M. D... (122)
No 18 Portrait de M. E. D... (80)
No 19 Portrait de M. R... (86)
No 20 Portrait de Mme C... (85)
No 21 Portrait de Mme B... (68)
No 22 Portrait de Mme H... (55)
No 23 Pêche à la ligne, panneau décoratif (89)
No 24 Baigneurs, panneau décoratif (90)
No 25 Périssoires, panneau décoratif (91)
No 26 Baigneurs, pastel, app. à M. G. M... (78)
No 27 Canotiers, pastel (77)
No 28 Vallée de l'Yerres, pastel, app. à M. E. M... (99)
No 29 Potager, pastel (63)
No 30 Rivière d'Yerres, pastel, app. à M. K... (100)
No 31 Prairie, pastel (101)

[1]En plus des 25 tableaux figurant au catalogue de cette exposition Caillebotte aurait envoyé d'autres peintures:
Bertall écrit dans *L'Artiste*, juin 1879 «Monsieur Caillebotte... n'a pas moins de trente-cinq tableaux magnifiquement encadrés...» et parmi ces trente-cinq toiles il cite, en particulier, celle qui représente *«une vache... accompagnée d'une petite chèvre...»* (cf. *infra* p. 257-58, texte du commentaire). Cette peinture, qui a inspiré à Draner un de ses dessins satiriques de sa page du *Charivari du 23 avril 1879* (cf. repr. *infra* p. 257), est également mentionnée par Louis Leroy, *Le Charivari, 17 avril 1879*, ainsi que *«un jeune homme lie-de-vin assis sur un divan bleu...»* (cf. *infra* p. 256-57, texte du commentaire).
Ces quatre peintures, non cataloguées lors de l'Exposition de 1879, n'ont pu être identifiées.

5e EXPOSITION DE PEINTURE... 10, RUE DES PYRAMIDES, PARIS, 1er AU 30 AVRIL 1880

Caillebotte (Gustave) 31, boulevard Haussmann
No 6 Dans un café (134)
No 7 Portrait de M. J. R... (117)
No 8 Portrait de M. G. C... (131)
No 9 Intérieur (127)
No 10 Intérieur (130)
No 11 Nature morte (123)
No 12 Vue prise à travers un balcon (138)
No 13 Vue de Paris, soleil (142)
No 14 Portrait de M. C. D..., pastel (71)
No 15 Tête d'enfant, pastel (70)
No 16 Paysage, pastel (?102)

7e EXPOSITION DES ARTISTES INDÉPENDANTS, 25, RUE SAINT-HONORÉ, 1er MARS 1882

Caillebotte (Gustave) 31, boulevard Haussmann
No 1 Partie de bésigue (165)
No 2 Homme au balcon (139)
No 3 Chemin montant (176)
No 4 Fruits (178)
No 5 Portrait de M. G... (167)
No 6 Portrait de M. F... (169)
No 7 Villers-sur-Mer (153)
No 8 Marine (152)
No 9 Route d'Honfleur à Trouville (174)
No 10 Boulevard vu d'en haut (143)
No 11 Balcon (136)
No 12 Paysage, environ de Trouville (171)

No 13 Bois près de la mer (172)
No 14 Marine, pastel (173)
No 15 Pommiers (161)
No 16 Chemin vert (175)
No 17 Pêcheur (?36)

PARTICIPATION DE CAILLEBOTTE A L'EXPOSITION DE L'AMERICAN ART ASSOCIATION, *THE IMPRESSIONISTS OF PARIS*, NEW YORK, 1886[1]

Caillebotte (Gustave)
No 3 Portrait d'homme
No 30 Les Raboteurs (28)
No 114 Effet de neige
No 135 Paysage, étude en jaune et rose (279)
No 136 Paysage, étude en jaune et vert (278)
No 146 Enfant dans un jardin (71)
No 186 Périssoires (?95)
No 191 Arbres en fleurs (248)
No 230 Devant la fenêtre (26)
No 272 Les rameurs (75)

[1]Organisée par Durand-Ruel, cette exposition fut d'abord présentée aux American Art Galleries (10 avril-25 mai) puis à la National Academy of Design (mai-juin) – cf. L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris, 1939, T. II, p. 214 (mentionne la présence de Caillebotte, mais ne donne pas la liste de ses œuvres).

PARTICIPATION DE CAILLEBOTTE A L'EXPOSITION: PEINTRES IMPRESSIONNISTES ET POST-IMPRESSIONNISTES, GALERIE DURAND-RUEL, PARIS, 11, RUE LE PELETIER 25 MAI – 25 JUIN 1888[1]

Caillebotte
No 8 Jardin
No 12 Petit bras à Argenteuil (362)
No 62 Champ jaune et rose (279)
No 63 Canotiers
No 64 Champ jaune (251)
No 70 Au bord de l'eau

[1]C'est à propos de cette exposition que l'on trouve la seule mention de Caillebotte dans la correspondance de Van Gogh:

«s.d. (Arles-Mai 1888)

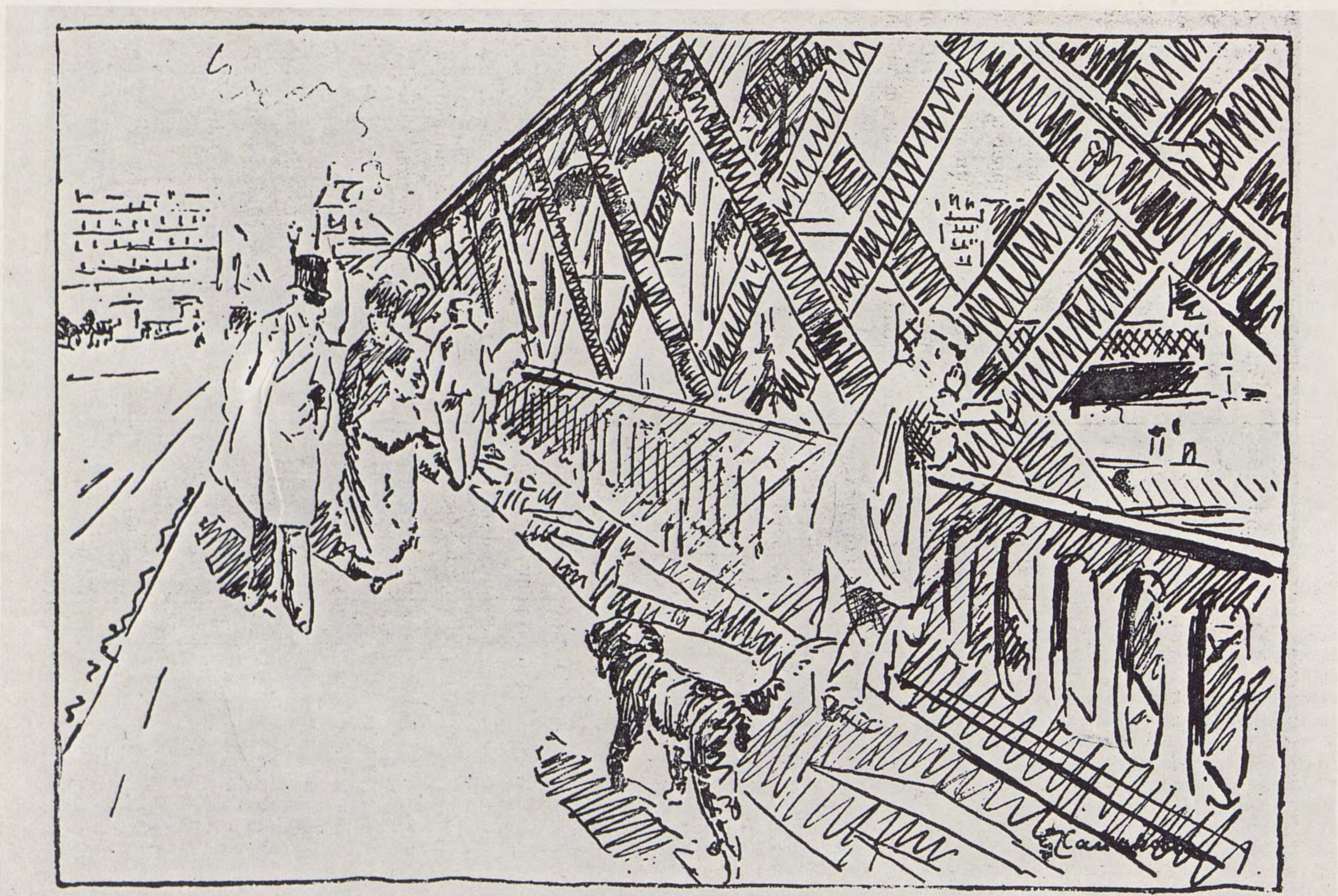
Mon cher Théo,
J'ai lu dans *l'Intransigeant* l'annonce qu'il y aura une exposition des Impressionnistes chez Durand-Ruel. Il y aura des Caillebotte dont je n'ai jamais rien vu et je voulais te demander de m'écrire ce que c'est, il y aura certainement d'autres choses remarquables...» Cf. *Correspondance complète de Van Gogh*, éd. Gallimard/Grasset, Paris, 1960, T. III, p. 77.

PARTICIPATION DE CAILLEBOTTE A L'*EXPOSITION DES XX*, BRUXELLES, 1888

Gustave Caillebotte, au Petit Gennevilliers, France
No 1 Homme au bain (267)
No 2 Portrait de M. J. D... (292)
No 3 Portrait de M. R. G... (290)
No 4 Portrait de M. E. J. F... (296)
No 5 Etude de soleils (311)
No 6 Un bras de Seine (362)
No 7 Cerisiers en fleur (298)
No 8 Nature morte (181)

EXPOSITIONS RÉTROSPECTIVES

1894 Exposition rétrospective d'œuvres de Gustave Caillebotte. Galerie Durand-Ruel, Paris, 4-16 juin 1894.
1921 Rétrospective Gustave Caillebotte. Salon d'Automne, Paris, 1921.
1951 Rétrospective Gustave Caillebotte. Galerie Beaux-Arts, Paris, 25 mai-26 juillet 1951.
1965 Caillebotte et ses amis impressionnistes. Musée de Chartres, 28 juin-5 septembre 1965.
1966 Exposition Gustave Caillebotte. Galerie Wildenstein, Londres, 15 juin-16 juillet 1966.
1968 Exposition Gustave Caillebotte. Galerie Wildenstein - New York, 18 septembre-19 octobre 1968.
1976-77 Rétrospective Gustave Caillebotte. Houston 22 octobre 1976-2 janvier 1977; Brooklyn 12 février-24 avril 1977.



Croquis de Caillebotte d'après *Le Pont de l'Europe*, pour *L'Impressionniste* du 21 avril 1877



# DOCUMENTS

## ACTE DE DÉCÈS DE CAILLEBOTTE

L'an mil huit cent quatre-vingt-quatorze, le vingt-deux février, à dix heures trois quarts du matin: Acte de décès de Gustave Caillebotte, né à Paris le dix-huit août mil huit cent quarante-huit. Décédé hier à neuf heures du soir en son domicile du quai du Petit Gennevilliers. Fils de Martial Caillebotte et de Céleste Daufresne, décédés. Célibataire. Dressé par nous, Adolphe Lacombe, Maire, Officier de l'Etat Civil de la Commune de Gennevilliers (Seine) après nous être assuré du décès sur la déclaration de Pierre Rabot, âgé de trente ans, propriétaire, quai du Petit Gennevilliers en cette commune et de Touffenberge Fernand, âgé de trente-huit ans, artiste lyrique, 1, rue Nationale à Argenteuil (Seine-et-Oise). Non-parents, qui ont signé avec nous après lecture.

*Mairie de Gennevilliers – Extrait du registre des actes de décès pour l'année 1894.*

## LE LEGS DE GUSTAVE CAILLEBOTTE A L'ÉTAT

Le 11 mars 1894, une lettre de Renoir informait le Directeur des Beaux-Arts, Henri Roujon, que Gustave Caillebotte, décédé le 21 février 1894, avait légué à l'Etat sa collection comprenant soixante œuvres environ de Degas, Cézanne, Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley.
Ce legs était formulé en deux testaments, rédigés l'un en 1876, l'autre en 1883:

*PREMIER TESTAMENT:*

Je désire qu'il soit pris sur ma succession la somme nécessaire pour faire en 1878 dans les meilleures conditions possibles l'exposition des peintres dits Intransigeants ou Impressionnistes. Il est assez difficile d'évaluer aujourd'hui cette somme, elle peut s'élever à trente, quarante mille francs ou même plus. Les peintres qui figureront dans cette exposition sont: Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, Mlle Morisot. Je nomme ceux-là sans exclure les autres.
Je donne à l'Etat les tableaux que je possède, seulement comme je veux que ce don soit accepté et le soit de telle façon que ces tableaux n'aillent ni dans un grenier, ni dans un musée de province, mais bien au Luxembourg et plus tard au Louvre, il est nécessaire qu'il s'écoule un certain temps avant l'exécution de cette clause, jusqu'à ce que le public, je ne dis pas comprenne, mais admette cette peinture. – Ce temps peut être de vingt ans au plus; en attendant mon frère Martial ou, à son défaut, un autre héritier, les conservera.
Je prie Renoir d'être mon exécuteur testamentaire et de bien vouloir accepter un tableau qu'il choisira; mes héritiers insisteront pour qu'il en prenne un important.

Fait en double à Paris, le trois novembre mil huit cent soixante-seize.

Gustave Caillebotte

*DEUXIÈME TESTAMENT:*
Ceci est mon testament:
On trouvera chez mon ami Albert Courtier un testament fait par moi en mil huit cent soixante-seize, après la mort de mon frère René.
Je maintiens toute la partie de ce testament qui a trait au don que je fais de la peinture des autres que je possède. Ce qui a rapport à l'exposition de 1878 est naturellement devenu inutile. Mon intention formelle est que Renoir n'ait jamais le moindre ennui à cause de l'argent que je lui ai prêté – je lui fais remise entière de sa dette et je le dégage complètement de toute solidarité avec M. Legrand[1].
.......................................................
Fait à Paris le vingt novembre mil huit cent quatre-vingt-trois.

Gustave Caillebotte

*Collection particulière, Paris.*

[1]Cf. à ce sujet G. Rivière, *Renoir et ses amis*, 1921, p. 34-35.

## LA COLLECTION CAILLEBOTTE

I. PEINTURES

*Cézanne*
Baigneurs au repos
Vase de fleurs
Cour de ferme à Auvers*
Scène champêtre
L'Estaque*

*Degas*
Danseuse sur la scène*
Danseuse assise, se massant le pied gauche*
Les figurants*
Un café, boulevard Montmartre*
Chanteuse de café-concert*
Femme sortant du bain*
Femme nue, accroupie, de dos*

*Manet*
Angelina*
Le balcon*
La partie de croquet
Les courses

*Monet*
Le Mont-Riboudet, à Rouen
La plaine d'Argenteuil
Régates à Argenteuil*
Le déjeuner*
Un coin d'appartement*
Les Tuileries*
La Gare Saint-Lazare*
La Gare Saint-Lazare (sous le pont)
La Gare Saint-Lazare (Le Signal)
L'Eglise de Vétheuil*
La Seine entre Vétheuil et La Roche-Guyon
Le givre*
Pommiers
Chrysanthèmes rouges
Poiriers en fleur
Les rochers de Belle-Ile*

*Pissarro*
Louveciennes
Le lavoir*
Paysage avec rochers
Les choux, coin de village
La moisson*
Le labour
Le jardin fleuri
Sous-bois avec personnages
Les toits rouges*
Potager - Arbres en fleurs*
Chemin sous bois en été*
Vallée en été
Les Orges
Clairière
Sous-bois
Chemin montant à travers champs*
La brouette*
Travailleurs des champs

*Renoir*
La Place Saint-Georges
Soleil couchant à Montmartre
La liseuse*
Torse de femme au soleil*
Le Moulin de la Galette*
La balançoire*
Bords de la Seine à Champrosay*
Le pont de chemin de fer à Chatou*

*Sisley*
Une rue à Louveciennes*
Régates à Molesey, près de Hampton Court*
Effet du soir, bord de Seine
La Seine à Suresnes*
Station de bateaux à Auteuil
Pont de Billancourt
Lisière de forêt au printemps*
La Seine à Saint-Mammès*
Cour de ferme à Saint-Mammès*

II. DESSINS

*J. F. Millet*
L'homme à la brouette**
Paysage**

*Œuvre acceptée par l'Etat – fait partie des collections du Musée du Louvre – Galerie du Jeu de Paume, Paris.
**Œuvre acceptée par l'Etat – fait partie des collections du Musée du Louvre – Cabinet des Dessins, Paris.

# ICONOGRAPHIE DE CAILLEBOTTE

### Peintures

Les seuls éléments certains de l'iconographie de Caillebotte sont ses autoportraits répertoriés dans le présent catalogue:

v. 1879. A mi-corps, la palette à la main, devant son chevalet; âgé d'environ 30 ans (cf. nº 118).

v. 1889. En buste; âgé d'environ 41 ans (cf. nº 366).

v. 1892. En buste; âgé d'environ 44 ans (cf. nº 411).

Caillebotte s'est également représenté au premier plan de son grand tableau, *Le Pont de l'Europe*, peint en 1876 (cf. nº 44).

Selon la plupart des historiographes de l'œuvre de Renoir, Caillebotte figurerait dans le célèbre *Déjeuner des canotiers* (1881) de la Phillips Collection, Washington. Il serait l'homme au maillot blanc et canotier de paille, assis au premier plan à droite du tableau. Cette identification apparaît tout à fait erronée: ce personnage n'offre aucune ressemblance avec les autoportraits cités ci-dessus, en particulier le *Portrait au chevalet* et celui du *Pont de l'Europe* qui sont les plus proches par leurs dates du *Déjeuner des canotiers*.

On remarquera d'ailleurs que Georges Rivière (*Renoir et ses amis*, 1921, p. 185), qui désigne plusieurs des amis de Renoir figurant dans ce tableau, ne mentionne pas Caillebotte et n'identifie pas celui qui passe pour le représenter.

Il semble possible, par contre, de reconnaître Caillebotte dans le personnage en jaquette blanche et pantalon bleu au premier plan à droite d'un autre tableau exécuté par Renoir en 1879: *Les Canotiers à Chatou*, National Gallery, Washington (repr. in Daulte, *Renoir*, 1972, fig. I, nº 307).

### Photographies

v. 1878. Figure vue de face, légèrement tournée vers la droite. s. réf. de cliché – Archives familiales.

v. 1886. Caillebotte est auprès de son frère Martial. Photo prise peu avant le mariage de celui-ci. s. réf. de cliché – Archives familiales.

Plusieurs photographies de Caillebotte, à l'époque où il habitait le Petit Gennevilliers, entre 1887 et 1893, le représentent dans son jardin, dans sa serre, dessinant les plans de ses bateaux... Photographies prises par Martial Caillebotte – Archives familiales (cf. repr. p. 13-15).

### Textes

Les deux documents ci-dessous offrent d'intéressants éléments pour la connaissance de la personnalité de Caillebotte.

## GUSTAVE CAILLEBOTTE AUX DÎNERS DU CAFÉ RICHE

«...c'étaient des soirs de conversation où les événements du jour étaient appréciés avec la liberté d'esprit qu'apportaient là les artistes éloignés de toutes les organisations officielles. Il faut avouer que la tablée des Impressionnistes était assez turbulente, et qu'il y avait chez ces hommes, en délassement de souci et de travail, la belle humeur d'écoliers en liberté. Les discussions étaient parfois montées de ton, surtout entre Renoir et Caillebotte. Le premier, nerveux et sarcastique, avec sa voix railleuse, l'espèce de méphistophélisme qui marquait d'ironie et de rire bizarre sa face déjà tourmentée par la maladie, se faisait un malin plaisir d'exciter le second, sanguin et irascible, dont le visage expressif passait du rouge au violet, et même au noir, lorsque ses opinions étaient heurtées avec la verve blagueuse qu'aimait à leur opposer Renoir. Il montrait alors une fougue qui allait jusqu'à une colère d'ailleurs inoffensive. Le débat comportait non seulement des opinions sur l'art et la peinture, mais sur tous les sujets de littérature, de politique, de philosophie, vers lesquels s'élançait la bonne foi de Caillebotte, grand liseur de livres, de revues et de journaux. Renoir s'était mis au courant de tout en achetant un dictionnaire encyclopédique où il trouvait des arguments pour «coller Caillebotte»...»

*Gustave Geffroy.«Le dîner des Impressionnistes»*, *in* Claude Monet, *1924*, *T. II*, *chap. I.*

## LETTRE DE CAILLEBOTTE A MONET

Trouville 18 juillet 84

Je viens de lire les lettres de Flaubert. Quel livre intéressant et quel prodigieux artiste! Mais c'est égal, je vous avouerai qu'il y a bien des choses que je ne comprendrai jamais, à commencer par cette admiration pour George Sand. Avez-vous jamais lu ou pu lire *La Petite Fadette* et tant d'autres niaiseries paysannesques, *La Mare au Diable*, etc. Cela me semble rudement loin de Flaubert. Par exemple c'est bien décourageant aussi. Peut-être trouvera-t-on plus tard que ce qui a manqué à cet homme, c'est, il le dit lui-même, d'être olympien. Tout son art manque de calme, et quand on a lu cela je crois qu'il s'en dégage une seule idée bien nette, il a voulu prouver que tout le monde était bête, que toutes les sciences, toutes les religions etc., etc., n'étaient rien. Et quel vide après cela. C'est absolument décourageant. Cette lecture m'a tué.

J'imagine que bien des grands artistes vous rattachent plus à la vie. Regardez donc l'œuvre de Delacroix à côté de celle de Flaubert. Il a eu autant à se plaindre de la bêtise de ses contemporains, mais dans son œuvre il n'en est pas question. Son art est au-dessus de cela, il est olympien. J'imagine que Millet aussi était olympien. Ceci n'exclut pas la fierté, ni le mépris de la bêtise des autres. Je veux dire seulement qu'il ne faut pas tant s'occuper de ce qui n'a pas si grande importance. Tenez, Degas n'est pas olympien. Et cela lui aura terriblement manqué. Il y a de bien jolies choses sur le «père Hugo». Mais comment peut-il mettre sur la même ligne Zola et Daudet? Et cette horreur de Veuillot! Un homme qui, comme Flaubert, n'a été préoccupé que de la phrase, de la façon d'exprimer le plus simplement et le plus clairement ce qu'il avait à dire. Et beaucoup de choses de ce genre. Mais c'est égal, quel grand travailleur et si vraiment désintéressé de tout hors de son art. Sans ces lettres je doute que l'on eût pu comprendre comment l'*Education sentimentale* et *Saint Antoine* étaient du même homme. Mais je m'aperçois que je deviens assommant.

Bonsoir, tout à vous.

G. Caillebotte

*G. Geffroy*, Monet, *1924*, *T. II*, *chap. VII.*



# CAILLEBOTTE ET LA CRITIQUE

## LA CRITIQUE A L'ÉPOQUE DES IMPRESSIONNISTES

C'est à l'époque des Expositions impressionnistes que l'œuvre de Caillebotte suscita le plus de commentaires. Les articles parus alors dans les journaux et revues d'art permettent de se faire une idée de l'accueil fait au peintre lors de ses débuts.

Dès 1876, année de sa première participation à ces manifestations, plusieurs de ses peintures retiennent l'attention des critiques, en particulier les *Raboteurs de parquet*, le *Jeune homme à la fenêtre*, le *Jeune homme au piano*. Pour ceux qui voient dans la plupart des œuvres exposées «un défi porté à la patience du public», l'envoi de Caillebotte paraît plus sage, plus compréhensible que, par exemple, les paysages de Monet. On reconnaît qu'il sait peindre, que son œil voit juste. Cependant la rigueur de son réalisme qui ne recule pas devant le «vulgaire» lui vaut quelques critiques.

---

Alexandre Pothey (*La Presse*, 31 mars 1876). Commentaire assez sympathique aux exposants: note que l'Exposition est infiniment plus intéressante que celle du Boulevard des Capucines et «tient à être des premiers à applaudir». Auprès des *paysages* et de la *Japonaise* de Monet, du *Bureau du coton* et des *Blanchisseuses* de Degas, des *portraits* de Renoir, des *paysages* de Sisley et Pissarro, il cite Caillebotte:

«*Trois Raboteurs de parquet*, agenouillés sur le sol, le haut du corps nu, peinant à leur dur métier. C'est très beau de lumière et les nus sont parfaitement traités.»

---

A. de Lostalot (*Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1er avril 1876), est également favorable à cette deuxième exposition des Impressionnistes,... il retrouve des recherches de composition et d'harmonie inhabituelles:

«Le succès paraît être pour un nouveau venu, M. Caillebotte. De son exposition, très nombreuse, nous retiendrons quatre toiles, *Le pianiste*, les *parqueteurs* à l'ouvrage, l'*Homme à la fenêtre*. Toute l'intransigeance de M. Caillebotte consiste à voir les scènes qu'il représente sous une perspective bizarre; comme peintre et comme dessinateur il rentre sans vergogne dans les rangs des conservateurs de la bonne école, celle du savoir où il recevra certainement le meilleur accueil...»

---

Charles Bigot (*La Revue politique et littéraire*, 8 avril 1876), hostile aux recherches picturales des Impressionnistes, est cependant moins sévère pour la peinture de Caillebotte que pour celle de ses amis:

«La plus grande politesse à faire à M. Lepic, à M. Renoir, à M. Béliard, c'est de ne pas s'occuper d'eux en dépit du nombre et de la grandeur des toiles.

»Il ne tiendrait qu'à M. Caillebotte à se faire parmi ces artistes une place honorable...»

Mais il lui reproche plus loin (à propos des *Raboteurs*) de «faire des bras longs comme des jambes».

---

Emile Blémont (*Le Rappel*, 9 avril 1876), analyse avec sympathie les envois de la plupart des artistes et pense que leur talent sera désormais admis par tous ceux dont le suffrage a quelque valeur en art:

«Monsieur Caillebotte est un nouveau venu, qui sera le bienvenu. Son *Jeune homme jouant du piano*, ses *Raboteurs de parquet* sont d'une modernité frappante et contiennent des parties fermement modelées.

»C'est étonnant de vérité, de vie, d'intimité simple et franche. M. Caillebotte n'a pas été admis l'an dernier au Jury avec un des tableaux qu'il nous montre. Un très mauvais point à MM. les Jurés officiels.»

---

Louis Enault (*Le Constitutionnel*, 10 avril 1876), porte un jugement sévère sur l'Exposition de la rue Le Peletier.

«Et cependant, parmi les dix-neuf noms qui viennent de s'affirmer très audacieusement, il y en a qui appartiennent à des hommes auxquels on ne saurait sans injustice refuser toute espèce de talent. On en est donc réduit à cette alternative... de se demander si en organisant cette exposition les Intransigeants ont cédé à un égarement passager ou s'ils ont entendu porter un défi à la patience du public...

»Que M. Gustave Caillebotte sache son métier c'est ce qu'il ne viendra à personne l'envie de contester. Il y a certainement un faire assez habile dans les deux tableaux qu'il vient de consacrer à la gloire de MM. les *Raboteurs de parquet* qui peut-être ne s'attendaient pas à tant d'honneur. Le sujet est vulgaire sans doute, mais nous comprenons pourtant qu'il puisse tenter un peintre... [les Raboteurs] livrent à l'artiste désireux de faire une étude de nu un torse et un buste que les autres corps de métier n'exposent pas aussi librement.

»*Les Raboteurs* de M. Caillebotte ne sont certes pas mal peints et les effets de perspective ont été étudiés par un œil qui voit juste. Je regrette seulement que l'artiste n'ait pas mieux choisi ses types, ou que, du moment où il acceptait ce que la réalité lui offrait, il ne se soit pas attribué le droit, contre lequel je puis assurer que personne n'eût protesté, de les interpréter plus largement. Les bras de ses raboteurs sont trop maigres et les poitrines trop étroites. Faites du nu... mais que votre nu soit beau, ou ne vous en mêlez pas!

»Je ferai à peu près les mêmes observations au sujet du *Jeune homme qui regarde à la fenêtre*. Les objets matériels ne sont pas mal peints et l'artiste a eu surtout le mérite de bien les placer à leur plan. Mais n'est-ce pas un assez piètre emploi de son temps, de sa couleur et de sa toile que de les consacrer à peindre le dos d'un monsieur habillé d'un paletot de drap brun, acheté à la maison de confection qui est – ou qui n'est pas – au coin de la rue ou au coin du quai?

»Le *Jeune homme jouant du piano* m'inspire des craintes sérieuses... soit que ce beau meuble en palissandre ne soit pas suffisamment calé, soit que les lois de perspective auxquelles, j'ai hâte de le dire, M. Caillebotte se montre ordinairement plus fidèle, n'aient pas été aussi strictement observées, l'instrument de musique menace de devenir un instrument de torture; on craint à chaque instant de le voir tomber sur ce bon jeune homme qui va être infailliblement écrasé.»

Dans cet article, Caillebotte est un des exposants le moins maltraité. Il est à noter cependant que, si Degas, comme Pissarro et Renoir, est fort critiqué, son *Bureau du Coton* est apprécié.

---

Georges Rivière (*L'Esprit Moderne*, 13 avril 1876). L'ami des Impressionnistes assume la lourde tâche de défendre leur peinture:

«Les Intransigeants opèrent aujourd'hui dans l'art une révolution analogue à celle qui s'est produite en 1830... Dès maintenant elle s'impose à tous les peintres assez jeunes pour subir une nouvelle évolution.»

Après avoir mentionné les œuvres de Degas, «un maître observateur et un dessinateur impeccable comme notre temps en produit peu», il ajoute:

«Monsieur Caillebotte est l'élève de Degas. Le *Canotier à demi-couché près d'une table* est son meilleur tableau[1]. Son *Jeune homme au piano* a de grandes qualités ainsi que ses *Raboteurs de parquet* qui ont un cachet d'originalité incontestable. Dans le *Jeune homme à la fenêtre* le fond qui représente le boulevard est d'un paysagiste de talent.»

---

Bertall (*Le Soir*, 15 avril 1876), se fait ironique et compare la Galerie de la rue Le Peletier à une mai-

son de fous où l'on reçoit des peintres «atteints d'une douce folie». Il pense que les exposants veulent à tout prix se faire remarquer en recherchant le bizarre, et Caillebotte n'échappe pas à cette critique:

«Monsieur Caillebotte si remarquable par son total mépris de la perspective, saurait bien, s'il le voulait, faire de la perspective comme le premier venu. Mais son originalité y perdrait. Il ne fera pas cette faute.
»Dans son *Déjeuner*, ses *Gratteurs de parquet*, et son *Jeune pianiste*, l'intention est évidente, il sait très bien que c'est ainsi qu'il se fera un nom et alors il pourra montrer qu'il a un certain talent, témoin le petit racleur assis au fond de son tableau no 27.»

---

Emile Zola (*Messager de l'Europe*, juin 1876[2]), souligne l'apport nouveau des jeunes peintres qui exposent rue Le Peletier «exposition d'un insigne intérêt pour les critiques qui suivent le mouvement artistique actuel». Il cite Caillebotte parmi les six ou sept peintres qui sont à la tête du mouvement et mentionne:

«Les *Raboteurs de parquet* et un *Jeune homme à sa fenêtre* d'un relief extraordinaire. Cependant c'est une peinture absolument anti-artistique, une peinture proprette comme du verre, une peinture bourgeoise, en raison de la précision de la copie. La photographie de la réalité qui n'est pas marquée du sceau original du peintre – c'est une piètre chose.»




Illustration d'un journal non identifié, cette caricature peut être datée, d'après sa légende, de 1881 (v. cat. no 178).

Ce jugement sévère d'Emile Zola contraste fort avec celui qu'il portera l'année suivante sur l'art de Caillebotte lors de l'Exposition de 1877 (cf. *infra* p. 255).
Mais dans cette même lettre, tout en louant l'originalité et la vérité des peintures de Degas (ses *Blanchisseuses*, ses *Salles de danse*), il lui reproche aussi de tout gâter par ses «embellissements». «Ses meilleures choses, dit-il, sont des esquisses, quand il se met à fignoler son dessin devient faible et pitoyable... il a d'excellentes conceptions esthétiques, mais je crains que son pinceau ne soit jamais créateur.»

---

Castagnary (*Le Siècle*, 29 avril 1876[3]), s'élève contre la manière dont se fait l'élection des membres du Jury du Salon officiel et de l'esprit étroit dont fait preuve ce Jury. Prenant la défense des Impressionnistes, il cite parmi les œuvres exposées à la Galerie Durand-Ruel:

«Les paysages si justes et si vibrants de MM. Claude Monet, Pissarro, Sisley, les portraits si fins et si vifs de M. Renoir et de Mlle Morisot, *les Intérieurs si pleins de promesses de M. Caillebotte*, les superbes études chorégraphiques de M. Degas...»

---

Jules Clarétie (*L'Art et les Artistes français contemporains*, Paris 1876[4]). Le célèbre critique d'art qui en 1865[5], comme en 1874[6] avait critiqué durement Monet, puis les Impressionnistes, cite Caillebotte parmi les *gens de talent* que «la deuxième exposition rue Laffitte a révélés».
Jules Clarétie faisait partie du groupe des écrivains et artistes qui se retrouvaient chez de Nittis[7]. Une lettre qu'il adresse à celui-ci, le 7 avril 1876, est intéressante à rapprocher du jugement mentionné ci-dessus:
«...je ne saurais trop vous féliciter... de n'avoir pas exposé aux «Intransigeants», il y a évidemment là une recherche d'effets originaux qui ne doit point passer inaperçue, mais il y a en même temps une affectation d'originalité quand même, d'excentricité, qui gâte tout. Le public et les amateurs ne prendront jamais bien au sérieux cette sorte d'amoureux du bizarre. La vie n'est pas la fièvre, la vérité n'est pas l'étrangeté.
»En somme, c'est Caillebotte qui obtient le succès Les gens qui raclent le parquet sont bien quoiqu'on ait pris un drôle de point de vue pour les regarder et pour les peindre. Mais il y a des gravures et des aquarelles japonaises qui ressemblent à cela.[8]»

---

L'Exposition de 1877 marque le point culminant des manifestations impressionnistes. L'élimination de certains exposants des années précédentes rend le groupe plus cohérent, plus expressif. Y figuraient quelques-unes des peintures aujourd'hui les plus célèbres de Renoir et Monet: le *Moulin de la Galette*, les *Gare Saint-Lazare*. Malgré un tel voisinage, qui eût pu le laisser dans l'ombre, l'envoi de Caillebotte suscite des commentaires importants, tandis que Pissarro, par exemple, est plus rarement mentionné. A cette exposition, il est donc un des artistes qui retiennent l'attention. S'il reçoit sa part de critiques, on lui reconnaît des qualités. Il faut en outre remarquer que ceux qui admettent son œuvre ne se classent pas parmi les admirateurs de l'art conventionnel.

Ch. Flor O'Squarr (*Le Courrier de France*, 6 avril 1877). Article favorable dans l'ensemble à l'exposition, «qui compte un grand nombre de tableaux auxquels les plus grands éloges pourraient être adressés sans réserve». L'auteur cite en particulier Renoir «qui pourrait revendiquer la plus grande part du succès» ainsi que Monet, mais il n'apprécie pas les peintures de Caillebotte:

«M. Caillebotte a peut-être du talent, mais nous avons certainement du malheur, car le talent de M. Caillebotte ne nous est pas du tout sympathique. De très honnêtes gens nous ont avoué être de notre avis. C'est ce qui nous a décidé – et nous le regrettons tous – à ne pas terminer cette étude en criant «bravo et courage» à tout le monde.»

---

Gaston Vassy (*L'Evénement*, 6 avril 1877), venu, dit-il, dans l'intention de s'amuser aux dépens des exposants, reconnaît avoir trouvé de «fort jolies choses à côté de cocasseries étonnantes» au nombre desquelles par exemple les *Dindons* de Monet, tandis qu'il apprécie ses *Gare Saint-Lazare*. De même, si l'envoi de Renoir lui paraît tout à fait remarquable, il n'apprécie guère les effets de soleil sur la *Balançoire*:

«Les toiles les plus remarquables sont sans contredit celles de M. Gustave Caillebotte, un millionnaire qui fait de la peinture à ses moments perdus. Citons surtout deux immenses tableaux, tous deux beaucoup trop uniformément gris, mais très bien dessinés: l'un représente une vue du *Pont de l'Europe*, le principal personnage est le peintre lui-même, causant de très près avec une très jolie femme – encore un portrait sans doute. Nos compliments à M. Caillebotte, vous deviez avoir ce jour-là des impressions gaies. L'autre toile c'est le carrefour formé par les *Rues de Turin et de Moscou*, un jour de pluie, il paraît que ce jour-là, elle ne lui avait pas laissé d'impression du tout.»

---

Paul Sébillot (*Le Bien Public*, 7 avril 1877), se déclare partisan de ces expositions en dehors du Salon officiel, qui permettent les comparaisons des œuvres, et pense que dans cette Troisième Exposition il y a, contrairement à l'année précédente, une note absolument dominante, *c'est celle qu'on a à tort ou à raison nommée impressionniste*.
«...en entrant dans les salles de la rue Le Peletier, l'œil est d'abord surpris et un peu scandalisé... si on ne se laisse pas trop subjuguer par ce premier mouvement, on y trouve, je crois, à côté de choses absurdes, nombre de toiles intéressantes à regarder, quoique toutes, ou à peu près, offrent des parties très incomplètes.
»Caillebotte: la *Rue de Paris* offre des morceaux d'une réalité saisissante, les maisons sont bien observées et bien à leur place. Il y a de fines colorations dans la tête de la jeune femme et du monsieur qui se promènent sous leur parapluie; mais pourquoi ce réverbère qui étale juste au milieu du tableau sa désagréable perpendiculaire, pourquoi ce monsieur en gâteuse coupé juste par le milieu du corps par le cadre? Avec ce dédain de la composition et de la mise en toile, ce tableau malgré d'incontestables qualités étonne et n'émeut pas: cela donne l'air de ce que sera la photographie quand on aura trouvé le moyen de reproduire les couleurs avec leur intensité et leur finesse.»

---

Anonyme (*Le Moniteur Universel*, 8 avril 1877). L'auteur confesse ironiquement que son œil manque de l'éducation qui permet d'apprécier toute la valeur des ouvrages exposés. S'il s'étonne surtout de l'arbitraire et de la violence des couleurs chez Monet et Renoir, il note par contre «la remarquable série des *Danseuses* de Degas». Il retient de Caillebotte:

«*La rue de Paris* (temps de pluie) dont les personnages nous ont fait l'impression de gens qui se promènent avec un parapluie ouvert, une heure avant que l'averse ne soit déclenchée. Le *Pont de l'Europe* jetant sur l'asphalte blanche ses ombres bleuâtres, et [préfère] les *Portraits à la campagne*, beaucoup moins impressionnistes sans doute, mais infiniment plus artistiques et infiniment plus vrais.»

---

R. Lepelletier (*Le Radical*, 8 avril 1877), sans s'associer aux ricanements de la foule, estime cependant l'exposition étrange, disparate, déconcertante:

«La critique peut manifester sa surprise de ces paysages fous, de ces portraits extravagants... A côté de ces morceaux que j'avoue ne pas comprendre... il est à l'Exposition de la rue Le Peletier des œuvres d'une valeur réelle et qui demandent l'attention et le sérieux examen de tout homme d'art de bonne foi.»

Toute la suite de l'article est consacrée à l'envoi de Caillebotte, le commentaire des autres œuvres étant annoncé pour un autre article.

«L'œuvre la plus saillante de l'Exposition est la *Rue de Paris*, impression de pluie de M. Gustave Caillebotte. Il y a du talent et beaucoup de talent dans cette toile que la bizarrerie de certains détails et le heurté du rendu n'empêcheraient point, selon moi, de figurer avec honneur à côté des tableaux consacrés par le suffrage du Jury des Champs-Elysées.
»C'est un carrefour spacieux avec ses trottoirs et ses pavés lavés par l'eau du ciel comme les mauvaises briques d'Amsterdam par les ménagères hollandaises. Chaque pavé se détache avec une précision inouïe, on peut les compter, les mesurer, les étudier en géologue, en chimiste, en géomètre et en paveur. Au premier coup, le défaut, le vice plutôt de l'impressionnisme nous saute aux yeux. C'est l'exagération du détail, c'est le grandissement de l'accessoire, c'est le soin, le toucher, la lumière, le talent de l'artiste concentrés sur les objets secondaires, c'est l'œil du spectateur tiraillé en tout sens par les choses de seconde importance et de troisième plan, traitées et mises en avant comme les masses principales et les points capitaux de la composition. Le talent de l'artiste et l'attention du spectateur s'éparpillent également dans cette diffusion.
»Continuons l'examen de la toile de M. Caillebotte: sur ce pavé net, méticuleusement nettoyé... plusieurs groupes circulent. Ils circulent réellement, car c'est le grand talent de M. Caillebotte de donner une intensité de vie extraordinaire à tous les personnages de sa composition. Il la distribue trop même cette vie, puisqu'il en doue des objets qui en sont aussi dépourvus que des parapluies ou des roues de voiture. Deux figures au premier plan se détachent en pleine clarté crue; un monsieur et une dame, costume moderne, physionomies contemporaines, abrités sous un parapluie... Au deuxième plan, autre monsieur à parapluie, levant avec précaution le pied droit, s'appuyant du talon et faisant seulement porter la pointe du pied gauche sur le pavé mouillé. Très vivante aussi cette figure; l'homme marche et l'on suit sur le pantalon le jeu des muscles. Au fond de la toile, s'ouvrent profondes, des rues enfonçant leur prolongement dans la ville.
»L'air dans lequel se meuvent les personnages animés et inanimés de M. Caillebotte est lourd et gris, chargé de brumes ternes. L'impression de pluie, cherchée par l'artiste est obtenue. La *Rue de Paris* est un tableau d'une valeur artistique réelle et frappante. Tant pis pour ceux qui veulent n'y voir qu'une tentative excentrique.
»M. Caillebotte a exposé en outre un *Pont de l'Europe* où se retrouvent les défauts et les qualités de l'*Effet de pluie*. Un *Portrait de vieille femme*, et des *Peintres en bâtiment* d'une touche bien grise et bien maussade, complètent l'exposition intéressante de M. Caillebotte.»

---

Jacques (*L'Homme libre*, 12 avril 1877), proteste contre le parti pris de critique à l'égard des œuvres exposées: «Tout n'est pas beau sans doute... mais le talent, le mérite incontestables existent.» Il note que «quatre Impressionnistes se sont donné la mission de reproduire Paris»; Renoir: le bal, Degas: le théâtre et le café-concert, B. Morisot: le boudoir, Caillebotte a choisi la rue:

«*La rue de Paris par un temps de pluie*, déroute toutes les traditions. Des maisons bien bâties, somptueuses, sans effet de tuiles anciennes ni de mousses, avancent en une saillie hardie leur angle sur un pavé lavé, net, mesuré avec une patience – qui me chagrine un peu – et là des promeneurs hâtifs en habits modernes – que dis-je, à la dernière mode – se pressent sous leurs parapluies ruisselants. Le groupe du premier plan me paraît un peu grandi, étant posé le rapprochement de l'horizon. Les personnages, la femme exceptée, ont quelque mollesse et manquent peut-être de la distinction voulue. Mais les comparses de la perspective sont si alertes, si complets, ils ont un tel diable au corps, tout ce monde se meut si aisément par le vaste carrefour, dans une tonalité grise, savamment mouillée, que je ne me sens pas le courage d'accabler les acteurs principaux. Néanmoins je préfère cent fois *Le Pont de l'Europe*, dont la composition sobre offre plus de vérité en même temps que plus de grâce. Le ciel est d'azur, le temps clair accuse les ombres durement et sur l'espace immense qui court jusqu'à la Trinité, qu'on devine, deux silhouettes particulièrement se dessinent: un jeune oisif précédant une élégante, exquise sous la transparence de son voile moucheté; la figure de l'ouvrier accoudé sur la balustrade est audacieuse, elle coupe l'action, cependant qu'elle est une nécessité. Le peintre ne pouvait laisser tout le devant de sa toile complètement vide. C'est du tact que de l'avoir compris. *Les Portraits à la campagne*: toute une famille, mère, fille, grand-mère, amie cousant ou tapissant honnêtement auprès du pavillon blanc, dont les fenêtres entrouvertes envoient des bouffées de parfums bourgeois, sont d'un achevé qui m'effraie légèrement. Sur le côté, les tilleuls heureusement symétriques se perdent, ombrageant des corbeilles fleuries, où les couleurs crûment rouges des pélargoniums bordés d'herbe, ressortent en répandant comme une clarté gaie derrière ce recueillement terne de provinciales ennuyées.»

---

Roger Ballu (*Chronique des Arts et de la Curiosité*, 14 avril 1877[9]). Si l'auteur de cet article reconnaît quelques qualités à certaines œuvres de Degas et Renoir, il estime que celles de Monet et Cézanne «dénotent la plus profonde ignorance du dessin, de la composition, du coloris». Quant à Pissarro, «il ne mérite pas qu'on s'arrête devant lui». Il estime en outre que la majeure partie des exposants a usurpé le titre d'Impressionnistes:

«Est-il impressionniste par exemple M. Caillebotte dans sa grande toile intitulée *Rue de Paris, Temps de pluie*? Les parapluies ouverts sont tous d'une teinte uniformément argentée. La pluie ne se fait voir nulle part: le peintre n'a pas su rendre cette sorte de brouillard que forment les gouttes en tombant; par contre il y a une certaine main qui donne l'impression d'un dessin bien pauvre. Il est facile en outre de voir que M. Caillebotte considère la composition d'un tableau comme affaire indigne de lui: ses personnages sont groupés au hasard; le cadre coupe en deux, de la tête aux pieds, une figure d'homme vu de dos.
»Dans ses *Portraits à la campagne*, je signale un joli fond éclairé de soleil, certaines notes justes; mais le premier plan n'est pas d'aplomb et les robes ne portent pas sur le sol. Je passe sous silence les autres toiles de M. Caillebotte, qui sont toutes froides, grises, monotones. L'éclat manque partout: la teinte générale de cette peinture est celle de l'ardoise.»

---

Georges Rivière (*L'Impressionniste*, 14 avril 1877). Comme il l'avait fait l'année précédente, dans la *Vie Moderne*, Georges Rivière prend encore chaleureusement la défense de ses amis et pour mieux plaider leur cause, fait paraître pendant l'exposition un nouveau journal, *L'Impressionniste*, qui n'aura que quatre numéros[10]. Constatant l'hostilité de la presse, tout particulièrement envers Cézanne, il note cependant que Sisley ne «soulève pas de tempête, c'est un privilégié», et ajoute:

«M. Caillebotte est moins heureux sous ce rapport, il est bien peu d'absurdités qui n'aient été dites sur son compte. Un critique a écrit que, dans le *Temps de pluie*, tout y était excepté la pluie, qu'on ne voyait pas tomber; c'est plein de naïveté. Le même monsieur, je crois, est exaspéré à la vue d'un petit chien qui passe sur le *Pont de l'Europe*. M. Caillebotte a cependant de grandes qualités et ne fait pas ce que les critiques aveugles appellent «une débauche de couleurs». Serait-ce donc qu'on critique tout de parti pris? On n'a pas voulu voir dans M. Caillebotte, le dessin noble, simple, très sincère et très réaliste qui est la première de ses qualités.
»On n'a pas voulu y voir non plus la recherche d'atmosphère et de lumière, recherche qui, j'en conviens arrive peut-être à une légère décoloration, mais ne se rapproche pas moins de la vérité.
»Dans le *Pont de l'Europe*, il y a de grandes qualités et une heureuse disposition du sujet dans la toile. Les personnages sont dessinés d'une façon très intelligente et très amusante.
»Le *Temps de pluie* est un effort considérable dont on ne tient pas suffisamment compte. Ceux qui ont critiqué ce tableau n'ont pas songé combien il était difficile et quelle science était nécessaire pour mener à bien une toile de cette dimension.
»M. Caillebotte expose un *Portrait* remarquable, d'un dessin très correct et d'une couleur agréable, les mains surtout sont très belles, comme dessin et comme peinture; il y a dans ce portrait un calme plein de charme.
»Citons encore un tableau de petite dimension, des *Peintres en bâtiment* et un autre *Portraits dans un jardin*, ce dernier très juste de tons et d'une perspective bizarre, quoique vraie.
»Pour un homme qui fait de la peinture à ses moments perdus, comme le disait un critique, ce n'est pas mal faire. Mais M. Caillebotte n'en restera pas là, il perdra encore quelques moments pour l'exposition prochaine, espérons-le.»

---

Emile Zola (*Le Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877[11]), loue sans réserve les peintres impressionnistes qui «ont d'ailleurs chacun un tempérament très différent», Claude Monet lui apparaissant «la personnalité la plus accentuée du groupe».
«Enfin, je nommerai M. Caillebotte, un jeune peintre du plus beau courage et qui ne recule pas devant les sujets modernes grandeur nature. Sa *Rue de Paris par un temps de pluie* montre des passants, surtout un monsieur et une dame au premier plan, qui sont d'une belle vérité. Lorsque son talent se sera un peu assoupli encore, M. Caillebotte sera certainement un des plus hardis du groupe.»

---

Paul Mantz (*Le Temps*, 22 avril 1877). N'appréciant guère les envois de Monet et Renoir, P. Mantz trouve par contre, malgré bien des défauts, certaines qualités à «Berthe Morisot qui cherche le ton charmant», à «Degas, toujours en quête de la

gesticulation vraie», et du *caractère*, à «Caillebotte qui a l'ambition de devenir un bon peintre»:

«Les œuvres de M. Gustave Caillebotte promettent un peintre qui pourra devenir intéressant. Il n'est pas aussi révolté qu'il l'imagine, car il cherche la lumière exacte et c'est là une ambition qui le sauvera. Lors de l'exposition organisée l'année dernière, dans les salons de M. Durand-Ruel, il s'est révélé par un tableau, dont les gens difficiles ont pu sourire, et qui avait cependant de la vigueur. Rien d'héroïque dans cette composition d'un réalisme sans mélange. Il s'agissait de deux ouvriers qui, le torse nu, les bras inondés de sueur, rabotaient péniblement le parquet d'une chambre. La perspective était un peu folle, car au lieu de travailler sur un plan horizontal, les malheureux manœuvraient sur un plan incliné et menaçaient de glisser sur le spectateur inoffensif. Mais les figures étaient bien dans la lumière; le pinceau s'annonçait énergique et dans sa grossièreté apparente, la peinture avait des finesses.
»M. Caillebotte n'a pas appris la perspective, les femmes qu'il a groupées dans ses *Portraits à la campagne* sont assises sur un terrain montant qui n'est pas fait pour rassurer le regard. Les verdures du fond viennent trop en avant. Mais ces gaucheries ne sont pas le résultat d'un système et M. Caillebotte a parfois des sagesses qui, à l'Exposition de la rue Le Peletier, doivent passer pour des concessions. Les *Peintres en bâtiment*, le *Temps de pluie* sont de curieux aspects du paysage parisien. M. Caillebotte réduit le plus possible la part de l'idéal; il croit aux pavés boueux, aux parapluies mouillés, aux bottines déshonorées par les éclaboussures. Mais ses coins de rues sont observés avec soin et suffisamment justes dans leur effet de lumière voilée. Il semble pourtant que M. Caillebotte pourrait avoir çà et là plus de courage; il éteint un peu trop les tonalités locales dans une grande harmonie d'un gris d'ardoise, qui a de la douceur, mais qui n'est pas tout à fait authentique.»

---

Philippe Burty (*La République Française*, 25 avril 1877), comme les années précédentes, consacre son article à la défense des Impressionnistes et assure que «... ceux-là mêmes qui étaient venus dans l'intention de tout critiquer, se sont arrêtés court devant plus d'un tableau et ont dû admirer...»

«M. Caillebotte s'était signalé l'année dernière par des *Raboteurs de parquet* qui témoignaient d'une curiosité, rare aujourd'hui, des types et des occupations strictement professionnelles. Nous le retrouvons le même dans ses *Peintres en bâtiment*, son *Pont de l'Europe*, son *Temps de pluie*, animés par des personnages grandeur de nature, ont l'inconvénient de provoquer la traduction de parapluies grands comme nature. C'est trop épique pour de la peinture de chevalet. Le *Portrait d'une dame âgée*, la mère de l'artiste je crois, est une étude intelligente, serrée, sentie. Elle eût suffi pour mériter au Salon une médaille à ce jeune peintre dont l'avenir est certain.»

---

Léon Mancino (*L'Art*, avril 1877).

«Paris a été couvert d'affiches... nous ne comptions pas faire à ces incurables l'honneur de nous en occuper de nouveau... c'est en effet de la récidive et de la récidive de plus en plus écœurante que leur pitoyable exhibition...»
Ces lignes de Léon Mancino donnent le ton d'un des plus violents articles qui aient été rédigés en 1877 contre les Impressionnistes.

S'il ne commente pas directement l'envoi de Caillebotte, il reproduit la lettre qu'il a reçue d'un visiteur de l'Exposition, qui fait lui aussi une vive critique de *l'école de la pure tache* et, sans nommer Caillebotte, cite une de ses œuvres:

«Je m'étonne de trouver là, au milieu de la pure tache, une grande toile qui appartient bien plus ce me semble, à l'école du petit gris: *Une rue de Paris pendant la pluie.* Tous les parapluies sont ouverts, il ne tombe plus rien cependant, et ce qui est tombé n'est point de la pluie, c'est quelque chose de blanc, comme de la farine ou du sucre en poudre, qui a tout saupoudré, pavés, parapluies, avec une égalité et une régularité parfaites. C'est peint comme tout le monde et ne manque point d'air, et c'est grand comme nature ainsi que le demandait un sujet d'aussi puissant intérêt...»

L. Mancino ajoute alors qu'il «ne peut approuver l'indulgence qui se dégage à un certain degré de cette lettre... Il est plus que temps de dire crûment la vérité à ces vaniteux eunuques de l'art chez qui l'on chercherait vainement trace quelconque d'invention ou apparence de savoir sérieux...»

---

Frédéric Chevalier (*L'Artiste*, 1er mai 1877). Attendant que la critique d'art, dont il esquisse l'histoire, ait prononcé son jugement sur les Impressionnistes, F. Chevalier estime, pour sa part, qu'«il y a chez eux un ensemble inquiétant de qualités et de défauts contradictoires». Toutefois, «un examen attentif [de l'exposition] ne prouve nullement que l'Ecole Impressionniste soit dépourvue de toute valeur». Il mentionne brièvement quelques tableaux de Caillebotte:

«*Le Pont de l'Europe* est froid, le *Temps de pluie* est mou et lourd, mais ses *Portraits à la campagne* offrent de sérieuses qualités d'effet, de ton, de ligne. L'air circule transparent dans la demi-teinte qui enveloppe les figures, et le jardin, bariolé de géraniums, s'enfonce au loin sous le soleil. L'exécution calme et précise de M. Caillebotte fait de lui un réaliste plutôt qu'un intransigeant.»

---

Marc de Montifaud (*L'Artiste*, 1er mai 1877). Dans cet article sur le Salon officiel, l'auteur constate la platitude et la banalité des œuvres qui y sont exposées. Il commente ensuite l'Exposition des Impressionnistes: «quelque discutée que soit cette année leur exposition, quelque désorienté qu'on se trouve, il n'est jamais permis de passer indifférent à côté d'une des manifestations de l'art contemporain...» Auprès de vives critiques adressées à Monet et Pissarro pour leurs excès de couleur, Caillebotte bénéficie, pour une de ses toiles, d'un jugement moins sévère:

«M. Caillebotte et M. Renoir sont les deux peintres à excepter d'un jugement sans appel. Ils ont une incontestable valeur au milieu des exaspérés de la palette... Devant le tableau de M. Caillebotte intitulé *Portraits*, on est en face d'une œuvre. Quatre personnes sont assises dans un jardin. Les arbres aux têtes rondes et luisantes sont réalisés dans l'absolutisme du vert le plus cru et le plus audacieux; une corbeille de géraniums au milieu de la pelouse est une tache, le rouge presque incandescent devrait flamber, chauffer la grise aridité des étoffes de teinte neutre dont les personnages sont revêtus, et réveiller la façade blanche de la maison à jalousies aux lames de nankin. Grâce à une sobriété d'allure qui ne manque point d'effet, l'auteur n'a voulu dans son tableau que les plans les plus simples. Les arbres s'y dressent tout lisses et tout droits; cette raideur pourrait être combattue par le contraste des courbes gracieuses du mouvement des figures. On voit que l'artiste s'est dit: soyons vrai, la science viendra demain. La jeune femme, un peu détachée de la petite société du fond et qui occupe le premier plan, la tête penchée sur sa broderie, a l'air de rêver à tout autre chose; elle s'encadre et elle ressort du groupe respectable esquissé non loin d'elle. Elle a de l'esprit et du cachet; mais le premier plan manque de solidité. Les robes ne tombent pas même sur le sol. En sorte que le tableau commencé avec quelque chaleur se refroidit complètement.»

Après un commentaire favorable, mais non sans quelques réserves, du *Moulin de la Galette* de Renoir, l'auteur ajoute: «Renoir a plus d'éclat que M. Caillebotte, trop terne, même dans ses *Portraits à la campagne*, et dont les autres toiles sont dénuées d'intérêt.»

---

Georges Rivière (*L'Artiste*, 1er novembre 1877). Après avoir donné de longs commentaires sur l'Exposition de 1877 dans son journal *L'Impressionniste*, Georges Rivière rédige, à la demande d'Arsène Houssaye[12], ce nouvel article où il rassemble ses *Souvenirs du Salon libre de 1877*. On y trouve quelques brèves appréciations sur l'envoi de Caillebotte, qui complètent son premier article (cf. *supra* p. 255):

«Le *Temps de pluie*, cette toile donne bien l'aspect de Paris quand il pleut; le *Pont de l'Europe* est un effet de soleil assez joli, plus attrayant que le *Temps de pluie* parce qu'il est traité dans de plus petites dimensions. Les *Peintres en bâtiment*, côté satirique assez amusant. Ces ouvriers qui bourrent consciencieusement une pipe tout en contemplant le travail à faire ne manquent pas d'observation.
»M. Caillebotte est un travailleur, un chercheur hardi, sur lequel je crois on peut fonder de solides espérances.»

---

La quatrième Exposition des Impressionnistes en 1879, suscite de moins nombreux commentaires dans la presse que les précédentes. «Tandis que certains de ses membres exposent au Salon, le groupe des artistes indépendants organise son exposition et encaisse ses recettes, sans discussion, sans polémique et presque sans réclame», écrit Charles Tardieu dans l'*Art*. Sans doute pour compenser ces défaillances de plusieurs de leurs amis[13], Monet et Pissarro présentent de très nombreux tableaux. L'envoi de Caillebotte est également important.

Albert Wolff (*Le Figaro*, 11 avril 1879). Le fameux critique qui s'est rendu célèbre par ses articles des années précédentes, si hostiles aux Impressionnistes, ne désarme pas encore en 1879:

«...La fécondité de ces peintres nous dit assez combien ils se contentent de peu. M. Caillebotte à lui seul expose une vingtaine de toiles qui semblent brassées en une seule journée. M. Monet envoie trente paysages qu'on dirait peints en un après-midi.»

---

Louis Leroy (*Le Charivari*, 17 avril 1879). Caillebotte qui n'était pas parmi les exposants de 1874 est l'objet, ici à son tour, des commentaires ironiques que Louis Leroy avait déjà portés sur les œuvres de ses amis dans son article, resté lui aussi célèbre, du *Charivari* du 25 avril 1874:

«...avec quel dédain de la forme M. Caillebotte a traité le mufle de certaine génisse au pâturage et la tête de la chèvre, sa compagne: l'un, allongé indéfiniment, a l'air d'avoir été passé au laminoir, l'autre... n'a l'air de rien du tout. Ce qui est pousser l'indépendance trop loin.
»De même un *Jeune homme lie-de-vin assis sur un divan bleu.* En contemplant ce portrait égratigné avec tant de soin je regrette, hélas! l'aimable indécision de la chèvre précitée. Un Impressionniste qui pignoche est un homme perdu!
»Parlez-moi des luisants blanchâtres prodigués sur l'eau du no 25[14]. Ces barbouillages triomphants chantent à pleine touche le *Ça ira* de la jeune école.
»Beaucoup d'indépendance aussi dans la rivière no 13[15], ses ondes gazonnées ont la fraîcheur et la solidité d'une verte prairie avant la fenaison; et ce qui ajoute encore à son agrément c'est que deux canotiers la labourent sans fatigue apparente avec leurs avirons. De rudes gars pour naviguer sur l'herbette!
»Murger a chanté autrefois la *Symphonie du bleu*, M. Caillebotte l'exécute mieux que personne. Tout est bleu chez lui. Ce qu'il dépense en cobalt, en outremer, en indigo de blanchisseuse, est effrayant à penser. Jamais l'azur n'a été prodigué sur une toile avec cette profusion! Si ses rêves sont de cette couleur-là, il doit se voir à l'Institut, décoré, accablé de commandes et détrônant M. Manet dans un avenir très prochain.»

---

Armand Sylvestre (*La Vie Moderne*, 24 avril 1879), dénie la qualité d'impressionniste à certains des exposants: Tillot, Rouart, Lebourg, et commente favorablement les envois de Degas, Monet, Pissarro et Caillebotte, dont il note les *fantaisies ultra-naturalistes*, et cite:

«Sa figure de femme en robe bleue[16], les mains ramenées et croisées sur le ventre, dans une pose nonchalante, très intéressante, ma foi. Il y a de curieuses indications dans ses *scènes de canotage* et dans ses *coins de rivière* sur lesquels le soleil est tamisé par les branchages.»

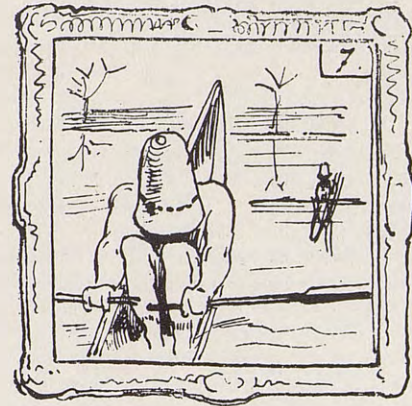
---

Edmond Duranty (*Chronique des Arts et de la Curiosité*, 19 avril 1879), réservant ses plus grands éloges à Degas, qu'il sépare d'ailleurs du groupe impressionniste, constate les progrès de Monet et Pissarro, mais apprécie moins l'envoi de Caillebotte:

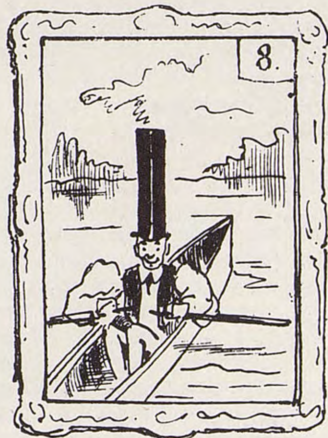
«Quant à M. Caillebotte, il se pourrait qu'il fût une victime de la gamme violette et de la gamme bleue. Il n'y a pas très longtemps qu'il fait de la peinture, et peut-être son tempérament personnel devrait-il l'entraîner dans une autre route picturale. Sous sa maçonnerie acharnée, et à travers ses erreurs, il y a une sorte de cruelle intensité d'effet qui, dans trois ou quatre portraits, vous prend par sa pesante insistance. Je voudrais le voir jouer avec son art et moins s'obstiner à une tentative de viol farouche et morne sur la nature qui lui résiste aisément.»

Il faut aussi rappeler la place réservée par J. R. Draner aux peintures de Caillebotte dans sa page de dessins-charges pour le *Charivari* du 23 avril 1879[17]. Sur les huit tableaux de l'exposition qui ont inspiré le caricaturiste, cinq sont des œuvres de Caillebotte. On peut constater que le caractère «ultra-naturaliste», dénoncé par A. Wolff, des canotiers et des baigneurs, a particulièrement retenu son attention.

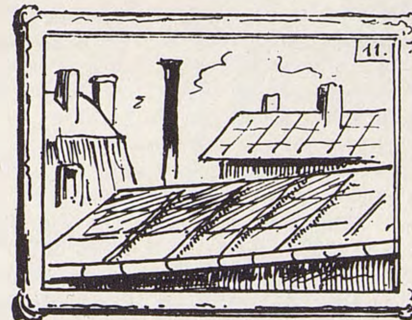
Caricatures de Draner, *Le Charivari* 23 avril 1879, d'après des peintures de Caillebotte figurant à la 4e Exposition des Impressionnistes (v. p. 260, note 17).



CANOTIERS.
Qu'est.ce qu'il peut bien faire?



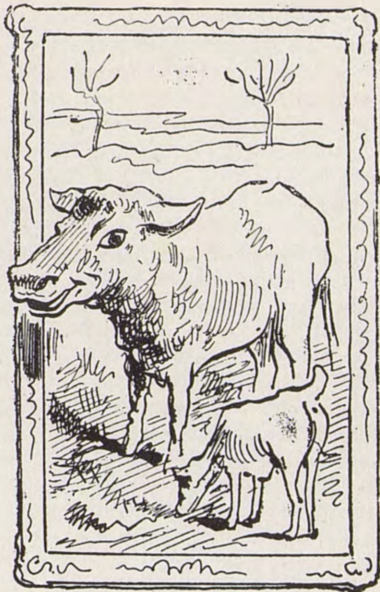
PARTIE DE BATEAU
... à vapeur.



VUE DE TOITS.
**Zinguerie sentimentale pleine de poésie. Inspirée de l'*Assommoir*.**



L'artiste a pris soin de délayer du savon de Marseille dans son eau.


**Le veau (en est-ce bien un?) phénoménal. — Destiné au musée des antiquités anté-diluviennes.**

---

F. C. de Syène (*L'Artiste*, mai 1879). Dans cet article sur le *Salon de 1879*, l'auteur réserve aussi une large place à la quatrième exposition des Impressionnistes dont il souligne tout l'intérêt. Ce commentaire favorable aura sa contrepartie dans celui qui paraîtra dans la même revue, numéro de juin, sous la signature de Bertall. (Cf. ci-après.)

«... graduellement l'impressionnisme impose son caractère à l'art moderne. Au Salon, chaque année il conquiert une place plus large. Mais... ce n'est pas là qu'il faut l'aller étudier.
»Il n'en est pas de même aux expositions organisées par les peintres appelés *Intransigeants* d'abord et qui se réunissent cette année sous le nom d'*Indépendants*. Là l'impressionnisme est chez lui; il peut prendre ses coudées franches, parler haut, s'abandonner à toute sa verve originale; et il profite pleinement de sa liberté.
»C'est surtout dans les toiles de M. Caillebotte, de M. Monet, de M. Pissarro que la nouvelle école apparaît sous son aspect le plus expressif...»

Après mention des œuvres de Monet: l'*Estacade de Trouville*, *Lavacourt*, *La rue Montorgueil*, *La rue Saint-Denis*, l'auteur ajoute:

«Une partie de bateaux, des périssoires, des canotiers, fournissent à M. Caillebotte le prétexte de peindre des figures vivantes et mouvementées, l'eau clapotante et des feuillages inondés de lumière ou baignés d'ombre transparente. Deux vues de toits du même artiste, peintes dans une note simple et puissante, étendent au loin des flots d'ardoises, de tuiles, de pignons, de gouttières, de mansardes, de girouettes et de cheminées...»

---

Bertall (*L'Artiste*, juin 1879).

«...Pendant que Monsieur Manet passait avec armes et bagages dans le camp des croisés de l'art, c'est Monsieur Caillebotte qui a pris d'une main ferme le gouvernail de cette barque qui sans lui

voguerait peut-être à la dérive. La confiance des Indépendants est du reste on ne peut mieux placée. Si nous croyons des sources autorisées, Monsieur Caillebotte, jeune homme charmant et des mieux élevés est à la tête d'une centaine de mille francs de rente: il y a là de quoi assurer à tout jamais l'indépendance. Si Monsieur Caillebotte est assez dévoué à la cause pour payer princièrement de son argent la publicité donnée à l'école dont il est devenu le chef vénéré, il paye aussi de sa personne.
»Il n'a pas moins de trente-cinq tableaux, magnifiquement encadrés, qui affirment d'une manière énergique son tempérament et ses convictions. Parmi ces trente-cinq toiles il en est une qui est vraiment le chef-d'œuvre du genre: Une vache en bois rouge acajou clair, ornée d'un mufle extraordinaire à rallonges, est placée sur un tapis vert cru; elle est accompagnée d'une petite chèvre en feutre qui se tient discrètement dans le coin de la toile pour ne pas troubler le regard qui s'attache forcément sur sa compagne. J'ose le répéter, c'est un chef-d'œuvre. Cette vache fantastique, grandeur nature ou peu s'en faut, vaut à elle seule le voyage à la salle de l'avenue de l'Opera[18].
»Parmi les trente-quatre autres toiles du nouveau pontife, il y a quantité de canotiers étonnants, de canotiers apocalyptiques, de paysages prestigieux taillés en plein bleu et en plein vert. Il a des amis qu'il aime et dont il est aimé, il les asseoit sur des canapés étranges parmi lesquels le vert, le noir et le rouge se livrent d'homériques combats...»

En l'absence de Monet, Renoir et Sisley à l'Exposition de 1880, ce sont les œuvres de Degas qui retiennent le plus l'attention, mais celles de Caillebotte occupent encore une bonne place dans les commentaires de la presse, qui dans son ensemble manifeste moins d'hostilité aux Impressionnistes. Arthur Baignères (*Chronique des Arts et de la Curiosité*, 10 avril 1880). Après avoir porté une appréciation très favorable sur l'exposition présentée par J. de Nittis 33, avenue de l'Opera, A. Baignères commente la 5e exposition des Impressionnistes rue des Pyramides et souligne le manque d'unité du groupe. Il y a là, écrit-il des comparses sans convictions qui sont là pour faire nombre:

«Est-ce le penchant général qui nous fait trouver au passé des charmes que le présent n'a plus? Comment! nous regrettons les *Raboteurs* et *La Vache* de M. Caillebotte, ou les trains numérotés de M. Monet! oui. Valaient-ils mieux que ce que nous voyons aujourd'hui? Je ne sais, mais assurément ils étaient plus comiques.»

Armand Sylvestre (*La Vie Moderne*, 24 avril 1880).

«M. Caillebotte qui abuse toujours des tons violacés, demeure profondément personnel. Ce que j'aime le mieux de son exposition, c'est son *Portrait de M. G. C.*[19] debout et coiffé d'un chapeau. Sa tête rappelle par le modelé les manières de Fantin-Latour et la figure tout entière est bien traitée, avec indépendance et vigueur tout à la fois. C'est de beaucoup son meilleur morceau. Son *Intérieur* (no 10) contient une figure de femme assez bien faite et dans un joli ton, mais l'homme couché sur un canapé au fond de la pièce est sensiblement trop petit pour la perspective et donne l'impression d'une pièce aussi longue que la Galerie d'Apollon. Il n'en est pas moins vrai que, sans avoir fait de concession, M. Caillebotte me semble en progrès. Il s'humanise et consent à ne plus voir la nature tout entière à travers une améthyste.»

Charles Ephrussi (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1880). Article contenant éloges et critiques. Favorable à Degas, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Ephrussi est plus sévère pour Pissarro... «qui rappelle de loin Millet, mais le rappelle en bleu. Le bleu est d'ailleurs la couleur d'achoppement, le grand écueil contre lequel se heurtent les impressionnistes»:

«Ainsi M. Caillebotte dont les débuts heureux firent quelque bruit, a passé sous le drapeau de M. Pissarro, comme le font aujourd'hui M. Zandomeneghi et surtout M. Gauguin, ou plutôt il a passé dans le camp du bleu.
»M. Caillebotte, en outre, oublie volontiers que Vitruve, Pierro della Francesca, Leonard, Durer et autres, ont fixé les lois de la perspective; les plans successifs n'existent pas pour lui, les distances sont supprimées et c'est grand dommage car M. Caillebotte a certaines des qualités du peintre. Quelle lumière douce et chaude éclaire la *Jeune femme debout*, vue de dos devant un balcon (no 12). L'air ambiant est rendu avec vigueur, la figure est bien posée. De même les deux petits buveurs (no 6) attablés dans l'arrière salle d'*Un Café* du faubourg sont d'un sentiment juste et vif, mais comme la grande figure au premier plan, vraie peut-être et prise sur place, est mal venue!, comme la tête a peu d'ensemble et comme les tons en sont plâtreux».

E. Véron (*L'Art*, 1880, T. II, p. 93). On retrouve une nouvelle fois ici le reproche fait à Caillebotte de mépriser les lois de la perspective:

«Une *Scène d'Intérieur* amuse beaucoup les visiteurs. Une grosse femme à la joue lie-de-vin, fleurie de poudre de riz, est assise et lit. A côté d'elle sur un canapé qui touche à sa chaise, est couché un homme qui lit également. Cet homme, le mari sans doute, est réduit à des proportions infinitésimales; sa longueur totale des pieds à la tête équivaut à peine à la longueur de la tête de sa femme. On a beaucoup ri du petit mari de M. Caillebotte. Est-ce à dire que M. Caillebotte ignore à ce point les lois de la perspective? non. Mais c'est encore une convention qu'il a couchée en joue. Evidemment quand il a fait son tableau, l'exiguité du local l'a forcé à se placer trop près de la femme et il n'a pas voulu corriger le défaut apparent que lui imposait la vérité des choses. Une feuille de saule peut cacher le monde si on la rapproche suffisamment de l'œil; il est vrai qu'il aurait pu atténuer cette impression en faisant sentir un espace quelconque entre la chaise de la femme et le canapé du mari.
»*Dans un café* (no 6). Un personnage debout, se présente de face, appuyé sur une table de café. Au milieu de tous les défauts de dessin et de couleur qu'on pourrait relever dans cette figure, il n'est que juste de reconnaître qu'elle a une intensité de vie moderne bien remarquable. Il est facile de trouver dans un certain monde ce personnage. C'est un type saisi sur le vif et qui appartient bien réellement à notre époque.»

Emile Zola (*Le Voltaire*, 19 juin 1880). En cette année 1880 paraissent dans *Le Voltaire* du 18 au 22 juin, sous le titre: *Le Naturalisme au Salon*[20], quatre articles qui vont marquer la fin des comptes rendus de Zola sur les expositions d'art à Paris[21]. Dans le numéro du 19 juin il évoque l'historique du groupement des Impressionnistes et rappelle que parmi les contestataires des Jurys officiels se trouvaient des «garçons riches comme MM. Caillebotte et Rouart qui pouvant se payer une installation personnelle, ne voyaient pas pourquoi ils toléreraient davantage les mauvais procédés de l'administration à leur égard».
Tout en reconnaissant *l'influence considérable* de l'Impressionnisme sur l'art français contemporain, Zola constate que «pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement la formule nouvelle qu'ils apportent tous, éparse dans leurs œuvres»[22]. Parmi les artistes dont il définit en quelques lignes le caractère:

«Enfin M. Caillebotte est un artiste très consciencieux, dont la facture est un peu sèche, mais qui a le courage des grands efforts et qui cherche avec la résolution la plus virile.»

J. K. Huysmans («L'Exposition des Indépendants en 1880», paru dans l'*Art Moderne*, 1883, p. 93-98). Caillebotte a trouvé en Huysmans son commentateur le plus enthousiaste. Le célèbre critique d'art qui était surtout intéressé par la peinture de la vie contemporaine préférait aux œuvres des paysagistes, celles de Degas, Raffaelli ou Forain. Mais entre tous, l'art de Caillebotte paraît avoir représenté pour lui la plus heureuse traduction du caractère de l'époque et, comme il a coutume de le faire pour les œuvres qui retiennent son attention, il décrit minutieusement ses peintures, avant d'en dégager la valeur esthétique et picturale:

«L'indigomanie, qui a fait tant de ravages dans les rangs de ces peintres[23] semble avoir définitivement échoué sur un ancien élève de Bonnat, sur M. Caillebotte. Après en avoir été cruellement atteint, cet artiste s'est guéri et, sauf un ou deux retours, il semble être enfin parvenu à se débrouiller l'œil qui est bien, à l'état normal, l'un des plus précis et des plus originaux que je connaisse.
»Celui-là est un grand peintre, un peintre dont certains tableaux tiendront plus tard leur place à côté des meilleurs; la série des œuvres qu'il expose cette année, le prouve. Il y a parmi elles un simple chef-d'œuvre. Le sujet? Oh mon Dieu! il est bien ordinaire. Une dame nous tourne le dos[24] debout à une fenêtre et un monsieur, assis sur un crapaud, vu de profil, lit le journal auprès d'elle, voilà tout; mais ce qui est vraiment magnifique c'est la franchise, c'est la vie de cette scène! La femme qui regarde, désœuvrée, la rue, palpite, bouge; on voit ses reins remuer sous le merveilleux velours bleu sombre qui les couvre, on va la toucher du doigt, elle va bâiller, se retourner, échanger un inutile propos avec son mari à peine distrait par la lecture d'un fait divers. Cette qualité suprême de l'art, la vie, se dégage de cette toile avec une intensité vraiment incroyable; puis, j'ai parlé de la lumière, au commencement de cet article; c'est ici qu'il faut la voir, la lumière de Paris, dans un appartement situé sur la rue, la lumière amortie par les tentures des fenêtres, tamisée par la mousseline des petits rideaux. Au fond de la scène, par la croisée d'où s'épand le jour, l'œil aperçoit la maison d'en face, les grandes lettres d'or que l'industrie fait ramper sur les balustres des balcons, sur l'appui des fenêtres, dans cette échappée sur la ville. L'air circule, il semble que le sourd roulement des voitures va monter avec le brouhaha des passants. C'est un coin de l'existence contemporaine, fixé tel quel. Le couple s'ennuie, comme cela arrive dans la vie, souvent; une senteur de ménage dans une situation d'argent facile, s'échappe de cet intérieur. M. Caillebotte est le peintre de la bourgeoisie à l'aise, du commerce et de la finance, pourvoyant largement à leurs besoins, sans être pour cela très riches, habitant près de la rue Lafayette ou dans les environs du boulevard Haussmann.
»Quant à l'exécution de cette toile, elle est simple, sobre, je dirai même presque classique. Ni taches trémoussantes, ni intentions seulement indiquées, ni indigences. Le tableau est achevé, témoignant d'un homme qui sait son métier sur le bout du doigt et qui tâche de n'en pas faire parade, de le cacher presque.
»A rapprocher de cette œuvre une autre qui exécute une nouvelle variation sur le même thème[25]. Au fond, par un bizarre et incompréhensible effet de perspective, un monsieur apparaît microscopique, couché sur un divan, lisant un livre, la tête posée sur un coussin qui semble énorme; au premier plan, une femme vue de profil, lit un journal. Ici, l'ennui désœuvré du premier intérieur que nous venons de voir n'est plus; ce couple n'a rien à se dire, mais il accepte, sans révolte, avec une douceur résignée, la situation qu'a faite la permanence du contact, l'habitude; il tue le temps, placidement enfoncé dans une lecture qui l'intéresse; étant donné l'intelligence, au point de vue de l'art, du monde que représente M. Caillebotte, il y a même lieu de croire que la femme lit le *Charivari* ou l'*Evénement* et que le mari fait ses délices d'un Delpit quelconque. En tout cas ils s'occupent, sans pose pour la galerie, sans cette attitude des gens dont on prépare le portrait. La main de la femme, à la chair potelée et souple, est une merveille, et je recommande aussi à tous les peintres qui n'ont jamais pu rendre le teint frelaté d'une Parisienne, le derme extraordinaire de celle-ci, un derme travaillé à la veloutine, mais sans fard. Et c'est encore là une très exacte observation. Il n'y a pas dans ce ménage le maquillage usité chez les actrices et chez les filles, mais le simple compromis de nombre de femmes de la bourgeoisie qui, sans se grimer comme elles, se nuent tout bonnement la peau de poudre au bismuth, teintée en rose pour les blondes, en nuance Rachel pour les brunes.
»Il ne faudrait pas s'imaginer maintenant que, semblable à la grande majorité de ses confrères, M. Caillebotte s'éternise dans le même sujet; nous allons le voir en aborder de tout différents et les traiter avec la même bonne foi, la même souplesse. Je rappellerai tout d'abord, pour mémoire, ses inoubliables *Racleurs de parquet*, jadis exposés dans les galeries de Durand-Ruel, et, passant devant un petit panneau, un *Enfant dans un jardin*[26] où le péché du terrible bleu a été de nouveau commis, je ferai halte devant sa toile intitulée: *Un café*.
»Un monsieur, debout, nous regarde, appuyé au rebord d'une table où se dresse un bock d'une médiocre bière, qu'à sa trouble couleur et à sa petite mousse savonneuse nous reconnaissons immédiatement pour cet infâme pissat d'âne brassé, sous la rubrique de bière de Vienne, dans les caves de la route des Flandres. Derrière la table, une banquette en velours amarante, tournant au lie-de-vin par suite de l'usure opérée par le frottement continu des râbles; à droite un joli coup de lumière, tempéré par un store de coutil rayé de rose; au milieu de la toile, fichée au-dessus de la banquette, une grande glace au cadre d'or tiqueté par des points de mouches, réverbère les épaules du monsieur debout et répercute tout l'intérieur du café. Ici encore nulle précaution, nul arrangement. Les gens entrevus dans la glace, tripotant des dominos ou graissant des cartes, ne miment pas ces singeries d'attention si chères au piètre Meissonnier; ce sont des gens attablés qui oublient l'embêtement des états qui les font vivre, ne roulent point de grandes pensées, et jouent tout bonnement pour se distraire des tristesses du célibat ou du ménage. La posture un peu renversée, l'œil un peu plissé, la main un peu tremblante du joueur qui hésite, la tête penchée en avant, le geste haut et brusque de l'homme qui bat atout, tout cela est croqué, saisi, et ce pilier d'estaminet, avec son chapeau écrasé sur la nuque, ses mains plantées dans les poches, l'avons-nous assez vu dans toutes les brasseries, hélant les garçons par leurs prénoms, hâblant et blaguant sur les coups de jacquet et de billard, fumant et crachant, s'enfournant à crédit des chopes.
»Deux portraits, un enfant dans un jardin, un paysage très juste de ton et une étonnante nature morte dans une salle à manger complètent l'exposition de ce peintre.
»J'insisterai sur la *Nature morte* ainsi conçue: des oranges, des pommes dressées en pyramide dans des compotiers, sur de la fausse mousse, des verres à tailles grossières, des carafes de vin, des bouteilles d'eau de Saint-Galmier, emplissent une table couverte d'une toile cirée qui reflète la couleur des objets posés sur elle et perd la sienne propre. L'effet est encore bien observé; l'air emplit la pièce, les oranges, les bouteilles ne se détachent pas sur les glus sèches de gratins usités depuis des siècles. Ici, nul repoussoir, nul faux aloi, et l'éclat des fruits ne se concisant pas en des points lumineux distribués sans cause, ne s'exagère ni ne se diminue. Ici, comme dans ses autres œuvres, la facture de M. Caillebotte est simple, sans tatillonnage; c'est la formule moderne entrevue par Manet, appliquée et complétée par un peintre dont le métier est plus sûr et les reins plus forts[27]. En résumé, M. Caillebotte a rejeté le système des taches impressionnistes qui forcent l'œil à cligner pour rétablir l'aplomb des êtres et des choses; il s'est borné à suivre l'orthodoxe méthode des maîtres, et il a modifié leur exécution, il l'a pliée aux exigences du modernisme, en quelque sorte rajeunie et faite sienne.»

Et toujours à propos de cette exposition des Indépendants en 1880, Huysmans note encore, devant l'attitude du public:

«Maintenant il parcourt paisiblement les salles, s'effarant et s'irritant encore devant des œuvres dont la nouveauté le déroute, ne soupçonnant même pas l'insondable abîme qui sépare le moderne tel que le conçoivent M. Degas et M. Caillebotte et celui que fabriquent MM. Bastien-Lepage et Henri Gervex.»

Caillebotte ne participe pas à la sixième Exposition des Impressionnistes, en 1881.

«M. Caillebotte n'a malheureusement pas exposé cette année», écrit J. K. Huysmans (*L'Art Moderne*, 1883, p. 251).

Si A. de Montaiglon (*Chronique des Arts et de la Curiosité*, 2 avril 1881), note lui aussi l'absence de Caillebotte, il ne semble pas, par contre, la regretter dans son annonce de l'ouverture de l'Exposition des Artistes Indépendants: «On y retrouve avec plaisir la vaillante phalange des novateurs, tout en remarquant l'absence de M. Caillebotte et en regrettant celle de M. et Mme Bracquemond.»

Il est à remarquer que du groupe des Impressionnistes, seuls sont présents cette fois: Degas, Berthe Morisot et Pissarro.

L'Exposition de 1882 est la dernière des manifestations impressionnistes à laquelle participe Caillebotte. Il s'y retrouve d'ailleurs avec presque tous ses amis, sauf Degas. Les commentaires de cette exposition sont devenus moins virulents et offrent aussi dans l'ensemble moins d'intérêt.

J. K. Huysmans «L'Exposition des Indépendants en 1882», paru dans *L'Art Moderne*, 1883, p. 262). Après avoir déploré les dissensions entre les Impressionnistes, et surtout l'absence de Degas, «que personne n'est de taille à suppléer», Huysmans rappelle qu'il s'est longuement étendu déjà sur l'œuvre de Caillebotte dans son Salon de 1880:

«J'ai dit combien fondées étaient les attitudes de ses personnages, combien exacts, dans leur enveloppement, les milieux dans lesquels ils évoluent; les tableaux qu'il expose cette année témoignent que ses grandes qualités sont demeurées intactes; c'est le même sens affiné du modernisme, la même bravoure tranquille d'exécution, la même scrupuleuse étude de la lumière.
»Deux de ses toiles sont péremptoires: l'une la *Partie de bésigue*, plus véridique que celles des anciens flamands où les joueurs nous surveillent presque toujours du coin de l'œil, où ils posent plus ou moins pour la galerie, surtout dans l'œuvre du bon Téniers. Ici, rien d'équivalent. Imaginez qu'une fenêtre s'est ouverte dans le mur de la salle et qu'en face de nous, coupés par le cadre de la croisée, vous apercevez, sans être vu par eux, des gens qui fument, absorbés, les sourcils froncés, les mains hésitantes sur les cartes, en méditant le coup triomphant du 250.
»L'autre nous introduit dans une chambre, sur le balcon de laquelle, un monsieur, vous tournant le dos, contemple l'enfilade d'un boulevard qui s'étend à perte de vue, enfermant, entre les deux rives de ses toits, des flots de feuillages montant des arbres plantés en bas sur les trottoirs[28].
»Ces deux tableaux rentrent dans l'ordre de ceux dont j'ai déjà parlé, je n'insisterai pas sur l'originalité qu'ils décèlent, car je veux me borner simplement, dans cet appendice à mes précédents salons, à montrer la souplesse et la variété de talent de ce peintre. Il exhibe, au Panorama, des échantillons de tous les genres: des intérieurs, des paysages de terre et de mer, des natures mortes.
»Contrairement à la plupart de ses confrères il se renouvelle, n'adoptant aucune spécialité, ne risquant pas de la sorte de certaines redites, d'inévitables diminutions; ses fruits se détachant sur des lits de papier blanc sont extraordinaires[29]. Le jus pointe sous les pelures de ses poires que chinent sur leur épiderme d'or pâle de grandes balafres de vert et de rose; une vapeur ternit les grains de ses raisins qui se mouillent, c'est d'une stricte vérité, d'une vérité absolue de tons; c'est la nature morte exonérée de sa dîme routinière, c'est l'abolition de ces fruits creux qui gonflent d'imperméables épidermes sur les fonds usités des gris caoutchouc et des noirs suie.
»Nous retrouverons la même probité dans une *Marine* au pastel et dans une vue de *Villers-sur-Mer* qui enlève, en plein soleil, ses taches crues, comme dans une image japonaise. Encore que les injustices littéraires et artistiques n'aient plus le don de m'émouvoir, je reste, malgré moi, surpris du persistant silence que garde la presse envers un tel peintre.»

Ce silence dont s'étonne Huysmans ne va pas tarder à envelopper complètement l'œuvre de Caillebotte. Déjà dans les comptes rendus de l'Exposition de 1882, son nom n'apparaît que rarement, et seulement cité, sans commentaire. Il ne participera pas à la dernière exposition des Impressionnistes en 1886. Cependant:

Félix Fénéon (*La Vogue*, 13 juin 1886[30]), évoque les dernières peintures de Caillebotte qui rappelle-t-il, comme Cézanne et Sisley, n'a pas exposé en 1886.

«Parmi les Caillebotte de 1885-86[31] plus de ces vastes compositions vues en 1880 et 1882 où se reconstitue la vie de la bourgeoisie parisienne, mais des œuvres de fabrication moins ardue, des paysages d'Argenteuil, des natures mortes: langoustes, poissons, viandes, lièvres, huîtres, bouteille, un veau au croc s'ouvrant blanc dans l'ovale guirlande des fleurs qui l'ourle.»

---

Lorsqu'en 1888, Durand-Ruel organise une exposition de peintres impressionnistes et post-impressionnistes, Caillebotte y envoie encore cinq toiles, avant de se retirer définitivement des manifestations artistiques parisiennes. Cette exposition ne suscite guère d'intérêt. L'Impressionnisme n'est plus à l'avant-garde de l'art, c'est le Néo-Impressionnisme qui déjà lui succède.

Félix Fénéon (*La Cravache parisienne*, 2 juin 1888), est encore le seul semble-t-il à mentionner les œuvres de Caillebotte. Il remarque d'abord que «la presse évertue ses colères sur les œuvres de Néo-impressionnistes. Aux manifestations du vieil Impressionnisme, elle est devenue bénigne». Puis, passant aux œuvres exposées, il cite:

«de Caillebotte: des champs, des jardins, des canotiers, œuvres d'un impressionniste fatigué et retardataire.»

La prise de position de Fénéon en faveur du Néo-impressionnisme, explique son jugement à l'égard d'un peintre qui n'a pas adhéré à cette nouvelle forme d'art. Il est également sévère pour Renoir, Sisley, Berthe Morisot. Ses seuls éloges vont à Pissarro «qui depuis 1885 s'est acheminé vers la technique néo-impressionniste».

De même, la participation de Caillebotte à l'*Exposition des XX* à Bruxelles, la même année, semble avoir présenté aux yeux des critiques d'art un caractère démodé, comme l'écrit de Belgique le correspondant de la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1888 (p. 68).
On trouve dans cet article une incroyable critique des œuvres de Caillebotte, plus violente qu'aucune de celles qui lui furent adressées lors des Expositions impressionnistes:

«L'intérêt des XX, de cette année surtout, semble rétrospectif. Avec MM. Caillebotte et Guillaumin invités, c'est une page de l'art d'hier restituant, en de démodées peintures, l'initial effort des faiseurs de plein air. Sans qu'elles eussent besoin de millésime, leurs toiles ont paru se reculer dans des lointains de petite enfance. Art de bégaiement et d'inexprimable gaucherie... Un portrait de M. Caillebotte ne déparerait pas un panneau de dentiste à la foire et, à travers le temps fait la paire avec le monsieur affligé d'un incurable mal épidermique peint par M. Dubois-Pillet... M. Caillebotte il est vrai, se rattrape dans une instable mais truculente nature morte où flambe très extraordinairement le maillechort éblouissant comme un ostensoir. Que tout cela, aujourd'hui, semble aboli et vieux jeu.»

Entre ces derniers commentaires si peu favorables et l'oubli qui va s'étendre sur l'œuvre de Caillebotte, nous parvient un dernier écho de la prédilection que lui garde toujours Huysmans: «Etre riche, très riche!, écrit-il dans *Certains*[32], et fonder à Paris en face de la triomphale ambulance du Luxembourg un musée public de la peinture contemporaine. Réunir des œuvres d'art, enfin!», et parmi les œuvres choisies pour ce musée imaginaire, il place *Le café* et *La femme à la fenêtre* de Caillebotte, dont il avait déjà en 1880 souligné la valeur, auprès de peintures de Gustave Moreau, Whistler, Manet (l'*Olympia* et *Le toréador mort*), des femmes nues de Degas, de marines de Monet, de paysages impressionnistes.

A partir de 1888, le nom de Caillebotte disparaît de l'actualité artistique. Gustave Geffroy, un des familiers de la maison du Petit Gennevilliers, ne pouvait toutefois l'oublier, lorsqu'en 1893, il étudie dans *La Revue Encyclopédique* l'histoire du mouvement impressionniste. Rappelant les divergences de vision et de pensée qui existaient parmi ses membres, il situe Caillebotte dans «le groupe spécial d'une formule définie» représenté par Monet, Pissarro, Renoir, Berthe Morisot et Sisley, et le désigne comme le paysagiste des rues de Paris. En dehors de Gustave Geffroy, Arsène Alexandre est, semble-t-il, le seul à rompre le silence qui va désormais entourer le peintre jusqu'à sa mort. A l'occasion d'une Exposition de Renoir à la Galerie Durand-Ruel en 1892, mentionnant dans la préface du Catalogue *La Balançoire* et *Le Moulin de la Galette*, il rappelle que ces œuvres appartiennent à Caillebotte «l'excellent peintre qui eut aussi, de 1876 à 1882, sa part des stupeurs et des risées».

## NOTES

[1]Cette peinture n'a pas été identifiée; cf. catal. no 20.
[2]Emile Zola, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et R. J. Niess, Paris, 1959, p. 195.
[3]Repr. in *Salons 1872-1878*, Paris, 1892, T. II, p. 213.
[4]P. 240, note 1, additif au «Salon de 1874».
[5]«Deux heures au Salon de 1865», in *Peintres et Sculpteurs contemporains*, Paris, 1873, p. 109.
[6]«Le Salon de 1874», repr. in *L'Art et les Artistes Français contemporains*, p. 240.
[7]Cf. *supra*, p. 30.
[8]Lettre de Jules Clarétie à J. de Nittis, repr. in Maria Pittaluga et Enrico Picceni, *De Nittis*, Milan, 1963, p. 338.
[9]Article reproduit in *Les Beaux-Arts illustrés*, 23 avril 1877. Roger Ballu était inspecteur des Beaux-Arts.
[10]Cf. Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, 1921, p. 158.
[11]Repr. in *Zola*, *Mon Salon*, *Manet*, *Ecrits sur l'art*, éd. Garnier-Flammarion, 1970, p. 283.
[12]Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, 1921, p. 165, écrit au sujet de cet article: «L'Exposition de la rue Le Peletier était fermée depuis longtemps lorsque Arsène Houssaye me demanda de lui donner pour l'*Artiste* quelques notes sur les tableaux qui y avaient figuré, en me priant de ne parler ni de Pissarro ni de Cézanne, pour ne pas effaroucher les lecteurs de la revue...»
[13]Les trois absents sont Renoir, qui expose au Salon, Cézanne et Sisley qui y ont présenté des toiles qui ont été refusées. Quant à Manet, qui expose aussi au Salon, il n'a jamais participé aux manifestations impressionnistes.
[14]Voir no 91 du présent catalogue.
[15]Voir no 96 du présent catalogue.
[16]Il s'agit du portrait de Mme C... [Madame Charles Caillebotte], no 20 de l'Exposition (cf. cat. no 85).
[17]Les no figurant sur les dessins correspondent aux no de l'exposition de 1979, mais le no 24 est erroné, il s'agit du no 26 (v. no 78 du présent catalogue), le dessin sans no correspond à une des peintures hors catalogue (v. *supra* p. 249 note I de l'Exposition de 1879), la page complète du *Charivari* est reproduite in J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, 1959, p. 109.
[18]Ce tableau ne figure pas au catalogue de la 4e Exposition Impressionniste, 1879; cf. p. 249 concernant la liste des œuvres exposées.
[19]Ce tableau, non retrouvé, n'a pu être identifié; le commentaire d'A. Sylvestre fait penser au *Portrait de Paul Hugot* (no 81) mais il ne peut s'agir de ce portrait, car, outre que les initiales portées au Catalogue de l'Exposition de 1880 ne correspondent pas à cette identification, le portrait de Paul Hugot, selon les archives familiales, n'a figuré à aucune exposition impressionniste.
[20]Article repr. in F. W. J. Hemmings et R. J. Niess, *Emile Zola*, *Salons*, Paris, 1959 – cf. p. 238 et 242.
[21]Le dernier compte rendu paraîtra dans le *Figaro* du 23 mai 1881, «Après une promenade au Salon».
[22]Sur l'attitude de Zola, à cette époque, envers les Impressionnistes, cf. G. Bazin, *L'Epoque Impressionniste*, 2e éd., 1953, p. 43.
[23]Tout en félicitant les Impressionnistes d'avoir «de sombre qu'elle était, éclairci la peinture», Huysmans au début de son article, constatait encore chez quelques-uns d'entre eux, une certaine monotonie ou une outrance des couleurs.
[24]Ce tableau est l'*Intérieur*, no 10 de l'Exposition de 1880.
[25]Ce tableau est l'*Intérieur*, no 9 de l'Exposition de 1880.
[26]No 14 de l'Exposition de 1880: *Portrait de M. C. D...*, pastel.
[27]A propos de cette comparaison Manet-Caillebotte, il faut se rappeler que Huysmans avait beaucoup apprécié le tableau de Manet *Chez le père Lathuile*, exposé au Salon Officiel de 1880. Il note dans son compte rendu que «ce tableau exquis éclate au milieu de toutes les peintures officielles» et ajoute «Le moderne dont j'ai parlé, le voilà... c'est la vie rendue sans emphase, telle qu'elle est, en raison même de sa vérité.» Mais, estime-t-il aussi «avec ses grandes qualités cet artiste est incomplet. Il a parmi les Impressionnistes, puissamment aidé au mouvement actuel... mais il a indiqué la route à suivre et lui-même est resté stationnaire».
Et l'année suivante, à propos des *Portraits de Rochefort et de Pertuiset*: «Somme toute, M. Manet est aujourd'hui distancé par la plupart des peintres qui ont pu le considérer jadis et à bon droit comme un maître.» Lors de la parution de *L'Art Moderne* de Huysmans, ses appréciations sur Caillebotte sont évoquées dans la correspondance échangée à cette époque entre Pissarro et son fils Lucien. cf. *Lettres de Pissarro à son fils Lucien*, publiées par J. Rewald, Paris, 1950, p. 44-45. Estimant trop favorable le jugement porté par Huysmans sur les peintures de Caillebotte, Lucien Pissarro écrit: «... Mais voilà l'explication: ils sont compagnons de canotage et les «tireurs» ne se mangent jamais entre eux.» C'était semble-t-il aller chercher bien loin la raison des appréciations de Huysmans. La position prise par celui-ci en faveur des traductions de la vie contemporaine explique bien à elle seule ses commentaires si chaleureux sur l'art de Caillebotte.
[28]Ce tableau est l'*Homme au balcon*, no 2 de l'Exposition de 1882.
[29]No 4 de l'Exposition de 1882: *Fruits*.
[30]Cette importante étude de Félix Fénéon fut rééditée en brochure la même année, sous le titre: *Les Impressionnistes en 1886*. (Cf. p. 43.)
[31]Certaines des œuvres citées par Fénéon sont antérieures à la date qu'il indique, en particulier les natures mortes exécutées pour la plupart vers 1882-83.
[32]J. K. Huysmans, *Certains*, ouvrage de critique d'art, Paris, 1889, p. 121.

## LA CRITIQUE APRÈS LA MORT DE CAILLEBOTTE

La mort de Caillebotte en 1894 et surtout l'annonce de son legs à l'Etat font réapparaître son nom dans les journaux et revues d'art. Les notices nécrologiques qui lui sont consacrées ne contiennent en général qu'un rappel assez vague et parfois même inexact de sa carrière artistique. On mentionne surtout son rôle de mécène à l'égard des Impressionnistes.
On se rend compte, d'après ces articles, que la seconde partie de son œuvre reste presque entièrement ignorée. Rappelant ses œuvres réalistes, les chroniqueurs reconnaissent en lui un élève de Manet, parfois de Degas. Mais de ses paysages d'Argenteuil, des rapports de sa peinture avec celle de Monet, il n'est presque jamais question. Cependant Gustave Geffroy qui connut bien Caillebotte pendant les dernières années de sa vie, lui consacre, au lendemain de sa mort, un article important (*Le Journal*, 25 février 1894)[1],

«... on se souvient de ses débuts, de ces *Raboteurs de parquet* qui excitèrent les railleries par leur perspective osée, mais où il fallut bien reconnaître les qualités d'un observateur dans le modelé des torses et la vérité des mouvements.
Depuis, Caillebotte s'est appliqué à l'étude des mêmes perspectives dans des intérieurs de chambre et il avait obtenu de curieux et parfois bizarres effets de raccourcis et de proportions. Seulement où l'on croyait à une tactique et à un désir d'étonner, il y avait ingénuité et désir de vrai. Pour moi, le sens dans lequel le peintre a le mieux marqué son effort c'est dans la série des paysages des rues de Paris, parfois vues d'un balcon: des avenues larges, des voies droites, de hautes maisons alignées, des maisons qui forment des caps aux carrefours et qui ont vraiment dans l'atmosphère de la ville, la beauté massive de hautes falaises. Là il y eut non seulement recherche, mais trouvaille et originalité et le commencement de quelque chose qui pourra bien être continué.»

---

De son côté, Arsène Alexandre (*Le Paris*, 14 mars 1894), soulignant l'importance du legs fait par Caillebotte, se félicite qu'au moins une des œuvres du peintre entre également dans les collections nationales. Il rappelle son rôle auprès des artistes impressionnistes et ajoute:

«Gustave Caillebotte, comme peintre, aurait pu marcher l'égal de ces peintres. Il avait un beau tempérament, vigoureux et probe. *Les Raboteurs* prouveront la netteté et le style de son dessin, la mâle sobriété de sa couleur. Je souhaiterais aussi qu'il y eût dans la collection une ou deux natures mortes et un ou deux paysages. Il a exécuté aussi dans ce sens, de temps en temps, d'excellents travaux.»

Quelques mois plus tard, un large choix de ses œuvres était présenté en une exposition rétrospective à la Galerie Durand-Ruel (juin 1894). Peu de temps avant sa mort, ses amis avaient décidé Caillebotte à faire une exposition d'ensemble de son œuvre[2]. Ce projet, dont sa fin prématurée empêcha la réalisation, fut donc repris et les 122 peintures réunies dans cette exposition permirent alors au public de connaître la diversité et l'ampleur de son œuvre.
Les comptes rendus de cette manifestation sont favorables au peintre et ce sont surtout les vues de Paris qui retiennent l'attention.

---

Thiébault-Sisson (*Le Temps*, 7 juin 1894), estime excellente l'idée d'avoir organisé cette exposition:

«Depuis une dizaine d'années, l'artiste avait cessé d'exposer, force était donc de s'en tenir pour juger de son talent aux toiles qu'il avait exposées autrefois, et ces toiles n'avaient guère eu d'autres mérites que celui d'une fantaisie trop outrée pour n'être pas voulue et caricaturale.
»Il est hors de doute qu'en mettant sous les yeux du «bourgeois» ses perspectives osées de boulevards vus d'un cinquième étage, Caillebotte visait beaucoup plus à l'exaspérer qu'à le convaincre. Son tempérament artistique, tout énergique qu'il fût, était plutôt calme, sa nature était plutôt appliquée. Ses premiers tableaux – *Les Raboteurs de parquet* sont du nombre – étaient d'une rare sagesse et les natures mortes auxquelles il s'est complu toute sa vie, sont puissantes, sans outrance aucune de couleur. Ses meilleures toiles, et il y en a beaucoup d'excellentes, valent surtout par des notations délicates d'atmosphère, par de subtiles effets de contre-jour ou de lumières contrariées. Parmi ses études de plein air, les promeneurs sur *Le Pont de l'Europe*, les *Peintres en bâtiment* groupés devant une devanture de boutique, n'ont rien de choquant, même pour l'œil le plus prévenu contre l'Impressionnisme, et ses intérieurs, d'habitude, sont traités avec une recherche des finesses et un sentiment des valeurs qui n'ont rien de révolutionnaire. Le *Jeune homme au piano* est dans ce sens une œuvre supérieure et qui forcera les plus mal disposés à l'éloge.
»Où l'artiste est insupportable souvent, c'est dans les scènes de canotage qu'il a peintes avec moins de sincérité, croyons-nous, que d'ironie. A côté de morceaux étudiés, vraiment fermes, à côté d'effets harmonieux, tant ils sont justes, on voit de déroutantes pochades où l'artiste semble avoir eu pour objet, comme dans certaines perspectives, non de retracer, telle qu'il la voyait, la nature, mais de se moquer à la fois d'elle et de lui.
»On pourrait s'étonner de voir dans un artiste consciencieux et doué des qualités les plus fortes, un mystificateur de cette trempe; mais si l'on veut bien réfléchir que Caillebotte, affligé d'une énorme fortune, ne peignait qu'à ses heures, on trouvera ces contradictions naturelles et l'on goûtera sans arrière-pensée les œuvres robustes et saines où l'oisif a fait place au peintre et l'amateur narquois à l'artiste.»

Après avoir vu les tableaux exposés, Jacques Crevelier (*Le Soir*, 8 juin 1894), pense que Caillebotte s'est réservé, entre les Impressionnistes, dont les œuvres – grâce à lui – vont sans doute entrer au Luxembourg, une place trop modeste:

«Parmi les toiles exposées rue Le Peletier, quelques-unes sont en effet des chefs-d'œuvre. D'autres à côté ne m'ont pas le moins du monde réjoui l'œil. Toutes m'ont paru avoir un point commun: ce sont les travaux d'un chercheur, d'un inquiet. Caillebotte était un inquiet dans sa façon de voir les choses. A force de chercher à distinguer les moindres bizarreries des ombres et des reflets, les moindres irrégularités de la couleur, il en arrivait même quelquefois à déformer les nuances et les contours. Lorsqu'il s'agissait d'autre part de traduire sa vision, il se perdait dans les procédés. Les théories de ses amis sur la décomposition de la couleur l'ont séduit et il s'est efforcé de les mettre en pratique; et souvent cette double inquiétude de la vision et de la manière l'a égaré dans des complications dangereuses, dans des partis pris scabreux et lui a fait peindre des tableaux d'une médiocrité indiscutable. Mais d'autres fois il réussit, il voit juste, il se contente de peindre largement, sobrement ce qu'il voit, et il fait des chefs-d'œuvre et nous avons les *Gratteurs de parquet*, cette merveilleuse étude de lumière et de reflets; *L'effet de pluie*, son plus grand tableau, une œuvre d'une incroyable vérité; un petit paysage où l'on voit une barque sur l'eau, sous une pluie de lumière d'une étonnante intensité; quelques autres coins de terre et de ciel, tous très lumineux; des études de canotiers, qui rappellent des Manet célèbres; enfin de très particuliers tableaux où le peintre tire des effets, d'une esthétique toute nouvelle, de la fuite et des entrecroisements de pâtés de maisons et de rues, vus du haut d'un cinquième étage.
Décidément M. Caillebotte a bien fait de ne pas s'oublier dans son legs[3].»

*Le Journal des Artistes*, dont l'enquête, faite quelques semaines plus tôt auprès des personnalités artistiques les plus célèbres de l'époque, sur «la Donation Caillebotte» avait eu un grand retentissement, publie, dans son numéro du 10 juin 1894, un article signé G. L. [Gaston Lesaulx] où est reconnue la qualité de l'œuvre du peintre:

«... Le service immense qu'il rendit à l'art, en dotant notre pays des œuvres d'artistes aujourd'hui reconnus malgré des clabauderies des coteries et des envieux, ne doit pas faire oublier qu'il fut lui-même un peintre vigoureux, un amoureux des clartés et des joies du plein air... Cette manifestation n'était pas inutile après les dénigrements systématiques de ces temps derniers.
»Caillebotte s'était voulu le plus humble du groupe d'amis qu'il chérissait et qu'il a glorifiés par le don qu'il a fait; le public pourra se rendre compte quelle était la valeur et la sincérité de ce vrai peintre.»

Arsène Alexandre et Gustave Geffroy, dont nous avons déjà cité les premiers commentaires lors du décès de Caillebotte, lui consacrent encore des lignes élogieuses à l'occasion de cette exposition rétrospective:

Arsène Alexandre (*Le Paris*, 10 juin 1894), apprécie particulièrement:

«Les toiles «naturalistes», telles que *Les Raboteurs de parquet*, la *Partie d'échecs* [4], l'*Homme au piano*, le *Pont de l'Europe*, etc. De même il y a de fort curieuses études et panneaux de plantes de serre, qui ont un caractère très personnel et ne ressemblent à rien de ce qui s'est fait en ce genre. Enfin de nombreux paysages et natures mortes attestent la vigueur d'exécution, la curiosité d'esprit et la netteté de perception de cet excellent artiste. Les quelques variations qu'on pourrait signaler dans le courant de l'œuvre ne sont qu'une preuve de plus de sa complète sincérité.»

---

Gustave Geffroy (*La Justice*, 13 juin 1894), estime que si, au lieu d'être riche, Caillebotte avait été forcé de lutter pour la vie, il aurait compté davantage dans l'art de son temps, néanmoins, écrit-il, il laisse une suite d'œuvres honorables et quelques-unes caractéristiques:

«Dans le paysage, ses admirations, sa compréhension lui firent accepter des influences, mais la vision personnelle qu'il avait de la comédie sociale et du décor civilisé, lui fit découvrir le sens particulier des sites des environs de Paris et des bords de fleuves et de rivières. Il comprit à merveille les installations hâtives, les maisonnettes blanches à toits rouges, toutes ces cases fragiles élevées pour abriter la villégiature des dimanches. Et il eut aussi un contact d'esprit très narquois avec les êtres, ceux qui habitaient ces maisons aux jours fériés et qui vivaient à Paris, dans les appartements du cinquième étage, en semaine. Il sut installer l'existence de ces êtres au premier plan de curieux paysages de Paris, dont il eut la conception...
»De même il fut sollicité par le monde ouvrier et il fit d'intelligentes images du travail, telles que les *Raboteurs de parquets*, et des images de flâne, telles que les *Peintres en bâtiment*. C'est ce sens de la modernité aiguë, caustique et bon enfant qui marque le mieux sa personnalité.»

---

Raoul Sertat (*La Revue Encyclopédique*, 18 décembre 1894), après avoir noté la valeur du legs fait à l'Etat, souligne l'intérêt de l'Exposition rétrospective:

«qui satisfait la curiosité de tous ceux auxquels M. Caillebotte seul d'entre les anciens «Impressionnistes» avait jusqu'alors échappé, malgré la notoriété de son nom...»

Mentionnant les principaux tableaux exposés et citant quelques appréciations de Philippe Burty et de Huysmans, Raoul Sertat conclut:

«Cette seule énumération, par la variété des sujets qu'elle décèle, suffit à rappeler la souplesse de talent dont fit toujours preuve M. Caillebotte.»

---

Retraçant dans *La Vie Artistique* (3e série, 1894), l'histoire de l'Impressionnisme, Gustave Geffroy consacre à Gustave Caillebotte une notice particulière. Il évoque d'abord la personnalité de l'homme, puis reproduit, avec de rares variantes, les appréciations qu'il avait déjà portées sur l'œuvre du peintre dans *Le Journal* du 25 février de la même année.

---

C'est dans une revue anglaise, *The Art Journal*, que paraît en 1895, sous la signature de Jean Bernac [5] l'étude la mieux documentée sur la vie et l'œuvre de Caillebotte. Si une grande partie de cette étude concerne la collection et l'histoire du legs – dont l'acceptation est encore à cette époque en discussion – l'auteur, après avoir rappelé le rôle important du peintre dans le groupe des Impressionnistes «dont il fut l'ardent néophyte et le généreux propagandiste», choisit quelques-unes de ses peintures les plus typiques pour dégager les caractères de l'ensemble de l'œuvre. Il en souligne le réalisme «qui est l'esprit qui a guidé son talent», la qualité de ses traductions de l'atmosphère urbaine, sa vision «à vol d'oiseau» des rues de Paris, et note combien sont significatives ses recherches d'expression par le jeu des lignes et des effets de lumière.
L'importance de ce témoignage est exceptionnelle car il est certain qu'à cette époque, l'œuvre de Caillebotte n'éveille plus autant d'intérêt que lors des expositions impressionnistes. Absent de toute manifestation artistique parisienne depuis une dizaine d'années, il est déjà oublié.

Pourtant l'Impressionnisme va connaître une faveur de jour en jour grandissante. De nombreux articles et ouvrages vont être consacrés à ce mouvement et à ses représentants. La plupart du temps aucune place n'y sera réservée à Caillebotte. Seules, parfois, les peintures qui le représentent au Musée du Luxembourg sont mentionnées: les *Raboteurs de parquet* et les *Toits sous la neige*; on en souligne le réalisme, la précise observation.

Dans les premières années du XXe siècle, deux historiens de l'Impressionnisme s'attardent un peu plus longuement devant son œuvre: c'est en 1904 Camille Mauclair [6], qui évoque l'amitié qui liait Caillebotte aux Impressionnistes et estime qu'il «était lui-même un peintre de grande valeur qui s'effaça derrière ses camarades. Son tableau *Les Raboteurs de parquet*, attira jadis sur lui les railleries. Aujourd'hui cette œuvre au musée du Luxembourg semble bien peu faite pour prétexter tant de polémiques... ce tableau est une étude de perspectives obliques et son curieux ensemble de lignes montantes suffit à exciter l'étonnement. C'est d'ailleurs une œuvre de couleur grise et discrète, avec des qualités de fine lumière, mais en somme sans grand intérêt. Récemment une exposition d'œuvres de Caillebotte a permis de voir que cet amateur était un peintre méconnu...»

---

Quant à Théodore Duret, il rappelle dans son *Histoire de l'Impressionnisme* [7] la participation de Caillebotte à l'Exposition de 1876:

«Il s'y était produit avec ses *Raboteurs de parquet*, des œuvres exécutées à l'atelier, de tons sobres, par conséquent ne laissant pas voir ces traits marqués, que la pratique de peindre en plein air avait amenés chez les Impressionnistes. Caillebotte, après ce début, liant définitivement son sort au leur, devait se mettre comme eux à peindre en plein air, devant la nature. Mais tout en développant à son tour la gamme des tons clairs, il le faisait sans ajouter un apport très neuf à ce que les premiers partis avaient trouvé. Il devait peindre le paysage en s'inspirant surtout de Monet. Quand il se joignait aux Impressionnistes le grand effort était fait, la formule de l'art nouveau était établie et quoique ses œuvres soient dignes d'une place au milieu des autres, elles ne sauraient cependant y être tenues qu'au second plan.»

Au moment où tant d'historiens français de l'Impressionnisme omettent déjà de mentionner son nom; on doit noter que Caillebotte trouve place dans l'ouvrage d'un critique d'art italien, Vittorio Pica [8] qui loue «l'originalité de ses vues de Paris, avec leurs perspectives de type japonais», et reproduit trois œuvres du peintre.

En 1921, le Salon d'Automne présente une exposition rétrospective de quarante-huit œuvres du peintre, appartenant aux différentes époques de sa production. La liste des peintures est précédée d'une notice de Tabarant – extrait d'un article paru quelques semaines plus tôt dans le *Bulletin de la Vie artistique* [9]. La plus grande partie de cet article concerne l'histoire de la collection et du legs, mais son auteur évoque aussi la vie et l'œuvre du peintre et sa place dans l'Impressionnisme:

«Il convient de reconnaître que Caillebotte tint une place honorable parmi ses compagnons de lutte... il a peint de fermes portraits, de grasses natures mortes. Ses paysages de neige inscrivent bien les rudes nuances et les froids éclats de l'hiver. On recherchera ses vues de Paris, vues de quelque balcon... et si ses *Marines* d'Argenteuil ne font pas oublier celles de Manet et de Monet, elles ont néanmoins pour elles d'être allègrement lumineuses. Son œuvre, en somme est assez personnelle, neuve, abondante et variée, pour qu'en toute équité les historiens de l'Impressionnisme aient le devoir d'inscrire le nom de Caillebotte à la suite des autres, non pas sur le même plan, mais un peu plus loin, un peu plus bas, en bonne place malgré tout.»

Cette rétrospective du Salon d'Automne trouva peu d'échos dans la presse. Elle provoque même la protestation de Louis Gillet, qui ne voit d'ailleurs pas l'intérêt de ces rétrospectives, habituelles désormais à chaque Salon:

«Nous avions toujours cru que le programme du Salon d'Automne était une réaction contre l'Impressionnisme. Le fait est que rien n'est plus pauvre que cette école bourgeoise lorsqu'il lui manque le style d'un Manet ou la poésie d'un Renoir...» et l'*Intérieur*, de 1880, si cher à Huysmans, est traité ici «d'absurde». Il reconnaît d'ailleurs «qu'on trouverait çà et là quelques toiles d'un meilleur métier, surtout des natures mortes qui sont de bons morceaux de musée».

---

Une note moins défavorable sur cette manifestation peut être relevée dans un article de *L'Art Ancien et Moderne* [10]. Si son auteur estime que Caillebotte n'a joué qu'un rôle de «reflet-adroit» de l'Impressionnisme, il voit dans le traducteur des rues et intérieurs parisiens, des paysages de banlieue et des bords de la Seine, «le peintre de l'air qui manque à nos peintures les plus récentes, et que l'avenir placera discrètement entre Degas et Manet».

---

Dans son livre *Renoir et ses amis*, paru en cette même année 1921 [11], Georges Rivière rappelle la



place tenue par Caillebotte dans le milieu impressionniste, mais son œuvre n'y est que brièvement et partiellement évoquée:

«Il peignait avec ardeur et non sans talent. Son tempérament le rapprochait à la fois de Manet par la tonalité générale, et de Degas par le choix des sujets. Il subissait l'influence du réalisme ou plutôt du naturalisme littéraire, mais il l'exprimait avec une certaine naïveté qui ne rendait pas déplaisants les sujets qu'il choisissait dans le milieu le plus banal...»

A propos des Expositions de 1876 et 1877, il mentionne les réactions provoquées par le caractère réaliste de certaines de ses œuvres, comme les *Raboteurs de parquet* et les *Peintres en bâtiment* et note que «si Caillebotte manquait alors de brio, d'habileté même, une observation impartiale des types donnait à sa peinture un cachet personnel».

---

L'année suivante c'est Gustave Geffroy qui évoque largement ses souvenirs sur Caillebotte dans son ouvrage consacré à Claude Monet [12]. Les passages qui concernent l'œuvre du peintre ne sont que la réédition de ceux qu'il avait déjà publiés en 1894 dans *La Vie Artistique*.

C'est en somme le plus souvent à des amis du peintre ou à des témoins de l'époque impressionniste que sont dus les quelques commentaires qui lui sont consacrés en ce premier quart du XXe siècle.

Pendant les années suivantes, ses peintures, conservées en presque totalité dans les collections de sa famille ou de ceux à qui il les avait généreusement données, n'apparaîtront plus dans les expositions, et nous voyons l'œuvre de Caillebotte perdre peu à peu la place importante qu'elle occupait auprès de celle de ses amis au moment des expositions impressionnistes [13].

---

Lorsqu'en 1933, Robert Rey étudie cette période de l'histoire de l'Art contemporain [14], il situe Caillebotte parmi les «disciples de l'Impressionnisme», ne voyant – bien injustement – en lui qu'un peintre «merveilleusement dépourvu de personnalité»:

«Ses aptitudes imitatives tenaient du prodige. Il faisait tantôt du Manet, tantôt du Renoir, tantôt du Claude Monet, tantôt même du Cézanne. Il attrapait, si l'on peut dire, le sentiment et la technique de l'un ou de l'autre, avec une virtuosité qui déconcerte.»

---

En 1937, l'Exposition *Naissance de l'Impressionnisme* [15], qui s'insère dans un programme d'expositions didactiques sur l'art contemporain, est la première manifestation, depuis la mort de l'artiste, à associer son œuvre à celle des créateurs du mouvement.
André Joubin, dans la préface du catalogue, rapproche de Manet, Frédéric Bazille et Caillebotte:

«Tous deux comme Manet, fils de famille, cultivés, riches et remarquablement doués comme peintres... Peut-être le sort qui ne les avait pas obligés à gagner leur vie a-t-il contribué à les placer comme en marge de leur profession et à les ranger dans la catégorie des amateurs. Pour Bazille qui a disparu si tôt, l'injustice est moins flagrante que pour Caillebotte qui a rempli toute sa destinée et qui fut – on en conviendra un jour – un très grand peintre, digne en tout point de ses camarades. Inégal, il l'a été comme eux tous et il n'a pas toujours eu que d'heureuses inspirations. Mais il a connu d'étonnantes réussites, à commencer par ces fameux *Raboteurs de parquet* qu'admirait si fort Degas, et l'on pourrait signaler telle nature morte, tel bouquet de fleurs, tel pont d'Argenteuil, qui supporteraient la comparaison avec des toiles de Manet, de Monet ou de Renoir.»

Le mécénat de Caillebotte et son legs à l'Etat sont de plus en plus rarement évoqués, car déjà bien d'autres donations célèbres ont fait entrer des œuvres impressionnistes dans les collections nationales; les hostilités provoquées par son testament ne sont plus d'actualité.
Par contre le rôle qu'il a joué dans l'organisation des expositions, de 1876 à 1882, est souvent retracé. John Rewald dans son *Histoire de l'Impressionnisme* [16], si remarquablement documentée, est le premier à donner une très large place à ses interventions; il en souligne toute l'importance, publiant de larges extraits de sa correspondance avec ses amis à l'époque de ces manifestations.

---

Vers le milieu du siècle, l'œuvre de Caillebotte va connaître un regain d'intérêt avec les expositions particulières organisées par la Fondation Wildenstein dans ses Galeries de Paris, Londres et New York.
La première, qui a lieu en 1951 [17], trouve des échos favorables dans la presse:

Jean Bouret (*Arts*, 25 mai 1951), dans une pénétrante analyse des œuvres exposées, dégage les traits les plus personnels de l'art de Caillebotte: l'originalité de composition, qui apparaît dès les premières scènes d'intérieur et «trahit un besoin de découvertes»; l'aspect novateur de ses scènes de canotiers où «cherchant une mise en page peu commune, il bannit le ciel et agit comme un caméraman de 1930 en cherchant les gros plans et les ruptures de continuité pour donner plus d'acuité au sujet». L'auteur souligne de même la singulière audace architecturale du *Pont de l'Europe*, «le vérisme transposé de si poétique façon grâce à l'harmonie des couleurs» du *Temps de pluie*, ou encore «les natures mortes qui, par leur composition, renouvellent la tradition» et conclut:

«Quand il meurt en 1894 il est maître de son genre, d'un savant équilibre entre lumière et forme. Il a bouclé son cycle, incorporé la tradition du plus pur classicisme à une façon de sentir typiquement nouvelle... Il a compris la féerie dans laquelle vivaient Monet ou Renoir, mais il a refait son chemin tout seul...»

---

Claude Roger-Marx (*Le Figaro Littéraire*, 9 juin 1951), mentionnant les expositions organisées dans le cadre des fêtes du Bimillénaire de Paris, déclare qu'il aurait souhaité «que fussent rassemblées au bord de la Seine les plus beaux portraits qu'inspira aux peintres depuis trois siècles leur cité natale ou adoptive». Et il donne une large place dans son article à l'exposition Caillebotte, dont il souligne l'attrait tout particulier de sa série des vues urbaines:

«Là, plus que dans ses bords de Seine ou ses jardins en fleurs, trop marqués par Monet ou par Renoir, il fait figure de précurseur.»

Ayant rappelé les diverses vues de Paris de Manet, Monet, Renoir et Degas, il ajoute:

«Mais c'est une intimité différente que surprend Caillebotte du haut d'un cinquième, où dominant les perspectives du boulevard Haussmann, il attribue l'un des premiers une importance à la vie mobile des façades, aux structures des toits et des balcons...
»...Telle toile où la chaussée est perçue à travers le découpage d'un balcon, telle autre où le regard plongeant étale sur un trottoir mauve la robe d'un platane, laissent pressentir les séries que Pissarro peindra d'un hôtel surplombant le Théâtre français ou la Gare Saint-Lazare; les Places Vintimille ou Saint-Augustin par Vuillard; les coins de rues de Bonnard, alors que le *Refuge* et le *Pont de l'Europe* ont déjà des airs assurés de Marquet.
»Caillebotte, qu'on n'admire en général que pour le legs fameux que l'Etat faillit repousser, méritait d'être réhabilité.»

---

André Chastel, dans un article donné au même moment à *Art News* [18] place lui aussi l'Exposition Caillebotte de la Galerie Beaux-Arts parmi les plus intéressantes manifestations de la saison parisienne. Dans son commentaire il retient surtout les scènes d'intérieur de la vie parisienne et les vues de Paris prises d'un balcon. Avec des reflets de la gaieté de Renoir et de la franchise de Pissarro, l'art de Caillebotte apparaît à l'auteur «enveloppé d'une sorte de rêveuse indolence et de sentimentale modernité».

A côté de ces témoignages d'un renouveau d'intérêt pour l'œuvre de Caillebotte, on constate en même temps qu'elle reste absente d'expositions où elle aurait particulièrement mérité de figurer. Ainsi en est-il par exemple des deux expositions sur le thème de *Paris vu par les peintres*, dont l'une fut présentée à New York en 1939 [19], l'autre à Paris, au Musée Carnavalet, en 1961 [20].

Aussi bien dans sa préface du Catalogue de la deuxième de ces expositions, que dans son ouvrage, paru la même année [21], Jacques Wilhelm présente les vues de Paris peintes par les Impressionnistes:

«Désormais les perspectives plongeantes ne sont plus exceptionnelles. Les peintres prennent l'habitude, comme jadis le Chevalier de Lespinasse, de se pencher aux balcons pour révéler aux Parisiens une ville inconnue. Ainsi renouvellent-ils les thèmes rebattus et peut-on affirmer qu'un point de vue inédit ajoute son apport à la réalité courante et, sans cesser d'être fidèle, transforme le visage de Paris.»

A défaut d'une place accordée à Caillebotte dans l'Exposition elle-même, comme on aurait aimé trouver dans cette si fine étude d'un des aspects de la peinture Impressionniste un rappel des œuvres du peintre auxquelles ce commentaire aurait si bien convenu.

Caillebotte n'aurait-il pas dû aussi être représenté à l'Exposition *Un siècle de chemin de fer et d'art* à la Galerie Charpentier en 1955-1956. Aux féeries lumineuses de Monet, si bien étudiées dans le catalogue par Claude Roger-Marx, une des peintures du *Pont de l'Europe* aurait ajouté l'exemple d'une autre interprétation de ce thème insolite.

Il aura fallu attendre ces dernières années pour que la qualité et l'originalité d'un grand nombre

d'œuvres de Caillebotte soient enfin relevées par une plus large partie de la critique d'art. Si l'on continue encore trop souvent à ne voir en lui qu'un peintre mineur, bien des témoignages concordent pour reconnaître son apport personnel au mouvement impressionniste et même la relation de certaines de ses œuvres avec celles des peintres de la génération suivante, ainsi qu'en donne de pertinents exemples un récent ouvrage sur l'impressionnisme[22].

---

Lors de l'Exposition du Musée de Chartres qui réunit en 1965, autour d'une trentaine de peintures de Caillebotte quelques œuvres de ses amis[23], Georges Besson précise la place qui lui revient au milieu d'eux: «Si injustement méconnu qu'il soit, il doit être situé à la limite des grands» et, ayant rappelé ses qualités de peintre de figures, il ajoute:

«Peintre de la vie moderne, il en montra maints aspects avec des mises en page d'une originalité dont s'inspirèrent les cinéastes, et peu de paysagistes furent autant que lui les visionnaires sensibles de la vie fluviale qu'il avait sous les yeux.»

A propos de cette même exposition, Pierre Mazars écrit de son côté[24]:

«Il a eu le goût des mises en pages inédites, des vues plongeantes des boulevards et des places du quartier de l'Europe, telles que Bonnard et Vuillard devaient plus tard les peindre. A beaucoup d'égards, un précurseur des Nabis.»

L'importante exposition particulière présentée à Londres en 1966 à la Galerie Wildenstein, est la première manifestation qui fait connaître hors de France l'œuvre de Caillebotte[25]. De nombreux commentaires lui sont consacrés par la presse londonienne et les revues d'art[26]. Avec l'évocation de la personnalité du mécène des Impressionnistes et de son rôle dans l'organisation des expositions, l'analyse de ses œuvres y est largement développée, le caractère original de ses peintures réalistes et de ses vues de Paris étant toujours reconnu.

Denys Sutton, en particulier, dans la préface du catalogue, donne une étude très complète de l'art de Caillebotte, mettant en valeur ses aspects les plus caractéristiques.

Deux ans plus tard, c'est à New York qu'est présenté un nouvel ensemble de soixante-dix peintures de Caillebotte[27]. Les critiques d'art américains soulignent l'importance de cette manifestation qui couvre les différentes périodes de l'œuvre de l'artiste, «très injustement sous-estimée», écrivent la plupart d'entre eux[28].
Si la majorité des peintures exposées provient de collections françaises, une dizaine d'entre elles appartiennent cependant à des collections américaines et l'on peut constater que l'œuvre de Caillebotte est déjà présente dans plusieurs musées des Etats-Unis.

La grande consécration pour Caillebotte sera en 1964 l'acquisition par l'Art Institute de Chicago de son tableau *Rue de Paris*, *Temps de pluie* (no 52), œuvre capitale du peintre, qui prend place ainsi parmi les chefs-d'œuvre de l'art français de la fin du XIXe siècle que possède ce musée.

«Exécuté plusieurs années avant la *Grande Jatte* de Seurat», écrit alors un des Conservateurs de l'Art Institute, «le *Temps de pluie* mérite de lui être comparé»[29].

Dans le même temps on note aussi en France l'acquisition par l'Etat de deux peintures, exposées maintenant au Musée du Jeu de Paume: *Les Voiliers à Argenteuil* (no 359) et l'*Autoportrait* de l'artiste (no 411) ainsi que l'entrée, quelques années plus tôt, de la grande toile naturaliste *Dans un café* (no 134) dans les collections du Musée de Rouen.

La présence d'une peinture de Caillebotte à l'Exposition du Centenaire de l'Impressionnisme en 1974[30] est le témoignage le plus récent et le plus significatif d'une meilleure appréciation de son art.

«Très rapidement, au contact de Degas, Renoir et Monet, Caillebotte développe un style très personnel, choisissant délibérément des sujets modernes.
»L'extrême originalité du *Boulevard vu d'en haut*, la spontanéité d'exécution, annoncent les recherches de Vuillard et Bonnard»[31].

Admis dans la stricte sélection que constitue cette exposition, dont les organisateurs ont exclu ceux qui gravitèrent autour des Maîtres de l'Impressionnisme, Caillebotte reprend auprès de ceux-ci la place qui lui revient.

## NOTES

[1] Cet article est reproduit, avec quelques changements, par G. Geffroy, in *La Vie Artistique*, 3e série, 1894, p. 289.
[2] Cf. Gustave Geffroy, article nécrologique, in *Le Journal*, 25 février 1894.
[3] Contrairement à ce qu'écrit l'auteur de cet article, aucun de ses tableaux ne figurait dans le legs de Caillebotte. Ce sont ses héritiers qui peu après sa mort ont offert à l'Etat: les *Raboteurs de parquet* et les *Toits sous la neige*.
[4] Ce titre est erroné, il s'agit de la *Partie de bésigue*.
[5] Jean Bernac, «The Caillebotte bequest to the Luxembourg», in *The Art Journal*, Londres, août, octobre et décembre 1895. Cette étude a été reproduite in extenso dans le *Catalogue de l'Exposition Gustave Caillebotte*, Galerie Wildenstein, Londres, 1966. Cf. aussi *supra* p. 21,50, références à deux extraits de ce texte.
[6] C. Mauclair, *L'Impressionnisme, son Histoire, son Esthétique, ses Maîtres*, Paris, 1904, p. 155.
[7] Th. Duret, *Histoire des Peintres Impressionnistes*, Paris, 1906, p. 43, 149. Dans sa première étude sur les *Peintres Impressionnistes*, publiée en 1878, Th. Duret n'avait pas consacré de notice à Caillebotte.
[8] V. Pica, *Gl'Impressionisti francesi*, Bergame, 1908, p. 194.
[9] A. Tabarant, «Le peintre Caillebotte et sa collection», in *Bulletin de la Vie Artistique*, 1er août 1921.
[10] R. Bouyer, «Le XIVe Salon d'Automne», in *Bulletin de l'Art Ancien et Moderne*, 1921, p. 198. Dans un autre article sur le «Salon d'Automne», paru dans la *Revue de l'Art*, décembre 1921, l'auteur donne, avec quelques variantes, un compte rendu analogue de la rétrospective Caillebotte.



[11] Cf. p. 34-35, 100, 153.
[12] G. Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre*, Paris, 1922, 2e éd. Paris 1924, 2 volumes.
[13] Lionello Venturi, qui a contribué si largement à la connaissance de l'époque impressionniste par la publication de nombreux et importants documents sur l'histoire de ce mouvement, ne parle pas de l'œuvre de Caillebotte, et lorsque, dans les *Archives de l'Impressionnisme*, 1939, il reproduit les catalogues des expositions, il ne donne pas la liste de ses œuvres, mais cite seulement son nom.
[14] R. Rey, «Les disciples de l'Impressionnisme», in *L'Amour de l'Art*, février 1933.
[15] *Naissance de l'Impressionnisme*, exposition de *Beaux-Arts* et de la *Gazette des Beaux-Arts*, Galerie Beaux-Arts, Paris, mai 1937, Préface d'André Joubin, Catalogue par Raymond Cogniat.
[16] J. Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1946; éd. française, Paris 1955.
[17] *Rétrospective Gustave Caillebotte*, Galerie Beaux-Arts, Paris, mai-juillet 1951. Les expositions de Londres et New York eurent lieu respectivement en 1966 et 1968 (cf. p. 250).
[18] A. Chastel, «The French reaffirm themselves», in *Art News*, Summer 1951.
[19] *Paintings of views of Paris*, Exposition Galerie Knoedler, New York, 1939, Préface de R. Héron de Villefosse. Cette exposition réunissait des peintures de la fin du XIXe et du début du XXe siècle.
[20] *Paris vu par les maîtres, de Corot à Utrillo*, Exposition musée Carnavalet, Paris, mars-mai 1961, Introduction par J. Wilhelm.
[21] J. Wilhelm. *Paris vu par les peintres*, Paris, 1961.
[22] *L'Impressionnisme*, éd. Réalités-Hachette, Paris 1971, préface de R. Huyghe, texte de J. Clay, p. 9, 70, 244, repr. coul.
[23] Exposition *Caillebotte et ses amis impressionnistes*, Musée de Chartres, juin-septembre 1965, Préface par Georges Besson. Ce texte a été repr. in *Les Lettres Françaises*, 1er juillet 1965, et dans *La Galerie-Jardin des Arts*, septembre-octobre 1974.
[24] «Le Scandaleux Caillebotte», in *Le Figaro Littéraire*, 1er juillet 1965.
[25] Exposition *Gustave Caillebotte*, Galerie Wildenstein, Londres, juin-juillet 1966.
[26] Nous citerons parmi les principaux comptes rendus de l'Exposition:
«Maecenas at work: Gustave Caillebotte», par Max Wykes-Joyces, in *Arts Review*, 11 juin 1966;
«Patron of art an artist too...», par Peter Stone, in *Jewish Chronicle*, 24 juin 1966;
«Caillebotte's paintings» (anonyme), in *The Times*, 7 juillet 1966;
«French Art through half a century» (anonyme), in *Illustrated London News*, 9 juillet 1966;
«Caillebotte and company, july exhibitions», par Theodore Cromble, in *Apollo*, juillet 1966;
«Exhibition at Wildenstein», par Keith Roberts, in *Burlington Magazine*, juillet 1966;
«Gustave Caillebotte», par Denys Sutton, in *Financial Times*, 12 juillet 1966;
et l'article de J. Russel: «Art News from London», dans la revue américaine *Art News*, septembre 1966.
[27] Exposition *Gustave Caillebotte*, Galerie Wildenstein, New York, septembre-octobre 1968 (70 peintures).
[28] Nous citerons parmi les principaux comptes rendus de l'Exposition:
«Exhibitions – New York», par John Canaday, in *New York Times*, 21 septembre 1968;
«Art in New York» (anonyme), in *The Time*, 20 septembre 1968;
«Caillebotte chez Wildenstein», par Colette Roberts, in *France-Amérique* (le Courrier des Etats-Unis);
«Caillebotte: a rediscovery», par A. Werner, in *Arts Magazine*, septembre-octobre 1968 (article important);
«Circa 1825-2000, first U.S. show at Wildenstein Gallery», par G. Gluck, in *Art in America*, septembre-octobre 1968;
«Exhibition at Wildenstein Gallery», par H. R., in *Art News*, octobre 1968;
«Pictures on exhibit», par C.Z.O., *Gallery Previews*, New York, octobre 1968;
«Wildenstein, Caillebotte exhibition» (anonyme), in *Apollo*, décembre 1968.
[29] John Maxon, «Some Recent Acquisitions», in *Apollo*, septembre 1966, p. 216.
[30] *Centenaire de l'Impressionnisme*, Exposition, Paris, Grand-Palais, septembre-novembre 1974; New York, Metropolitan Museum, décembre 1974-février 1975.
[31] A. Dayez, Notice du Catalogue, no 3.

---

# BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

On trouvera au chapitre *Caillebotte et la Critique*, p. 263-265, les extraits ou mentions des articles et commentaires importants sur l'art de Caillebotte depuis 1876 jusqu'à nos jours. Nous ne mentionnons ici, outre les monographies et études critiques consacrées à Caillebotte, que les ouvrages sur l'époque impressionniste qui évoquent assez largement la vie et l'œuvre du peintre.


BAZIN, G. *L'Epoque Impressionniste*, Paris, 1947; 2e éd. 1953.
BAZIN, G. *Trésors de l'Impressionnisme au Louvre*, Paris, 1958: 2e éd. 1962.
BERHAUT, M. *La vie et l'œuvre de Gustave Caillebotte* suivi d'un essai catalographique, Paris, 1951; *Introduction* par Daniel Wildenstein.
BERHAUT, M. *Caillebotte l'Impressionniste*, Lausanne, 1968.
BERHAUT, M. *Introduction* au catalogue de l'Exposition Gustave Caillebotte, Houston-New York, 1976-1977.
BERHAUT, M. *Gustave Caillebotte et le réalisme impressionniste*, *L'Œil*, novembre 1977.
BERNAC, J. *The Caillebotte Bequest to the Luxembourg*, *The Art Journal*, août-décembre 1895.
BESSON, G. *Gustave Caillebotte et ses amis*, préface du catalogue de l'Exposition Caillebotte et ses amis impressionnistes, Musée de Chartres, 1965.
BLUNDEN, M. et G. *Journal de l'Impressionnisme*, Genève, 1970.
DURET, T. *Histoire des Peintres Impressionnistes*, Paris, 1906.
GALASSI, P. *Caillebotte's Méthod*, catalogue de l'Exposition Gustave Caillebotte, Houston-New York, 1976-1977.
GEFFROY, G. *La Vie Artistique*, 3e série, Paris, 1894; 5e série, Paris, 1897.
GEFFROY, G. *Claude Monet, sa vie son œuvre*, 2 vol., Paris, 1924.
HUYSMANS, J. K. *L'Art Moderne*, Paris, 1883.
NOCHLIN, L. *Réalism*, Harmondsworth, 1971.
REWALD, J. *The History of Impressionism*, Ire éd. New York, 1946: éd. française, Paris, 1955.
RIVIÈRE, G. *Renoir et ses amis*, Paris, 1921.
SCHARF, A. *Art and Photography*, Londres, 1968.
SÉRULLAZ, M. *Les Peintres Impressionnistes*, Paris, 1959; 2e éd. 1973.
SUTTON, D. *Gustave Caillebotte*, catalogue de l'Exposition Caillebotte, Londres, 1966.
TABARANT, A. *Le peintre Caillebotte et sa collection*, *Bulletin de la Vie Artistique*, 1er août 1921.
VARNEDOE, K. *Caillebotte's Pont de l'Europe: A New Slant*, *Art International*, 20 avril 1974.
VARNEDOE, K. *Gustave Caillebotte in Context*, *Arts Magazine*, 9 mai 1976.
VARNEDOE, K. *Caillebotte; An Evolving Perspective; Caillebotte's Space*, catalogue de l'Exposition Caillebotte, Houston-New York, 1976-1977.

*Catalogues d'expositions particulières*

*Exposition Rétrospective d'œuvres de Gustave Caillebotte*, Galeries Durand-Ruel, Paris, juin 1894 (liste de 122 œuvres, pas de texte).
*Rétrospective Gustave Caillebotte*, Salon d'Automne, Paris, 1921, Notice de A. Tabarant (extrait de l'article du *Bulletin de la Vie Artistique* du 1er août 1921) (liste de 49 œuvres).
*Rétrospective Gustave Caillebotte*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 25 mai-25 juillet 1951 (liste de 89 œuvres, pas de texte).
*Caillebotte et ses Amis Impressionnistes*, Musée de Chartres, 28 juin-5 septembre 1965. Préface par Georges Besson.
*A Loan Exhibition Gustave Caillebotte*, Galerie Wildenstein, Londres. Préface par Daniel Wildenstein, texte et catalogue par Denys Sutton. Londres, 15 juin-16 juillet 1966 (51 numéros).
*A Loan Exhibition of Paintings Gustave Caillebotte*, Galeries Wildenstein, New York, 18 septembre-19 octobre 1968 (liste de 70 œuvres, pas de texte).
*Gustave Caillebotte. A retrospective Exhibition.* With contribution by J. Kirk T. Varnedoe, Marie Berhaut, Peter Galassi and Hilaric Faberman. Catalogue by J. Kirk Varnedoe and Thomas P. Lee. Préface by William C. Agee. The Museum of Fine Arts, Houston – The Brooklyn Museum, New York, 1976-1977 (77 numéros).

# INDEX ALPHABÉTIQUE DES TITRES DES TABLEAUX

répertoriés dans le catalogue

Les chiffres renvoient aux numéros du catalogue


Allée (L') du jardin, 313
Allée de jardin et massif de dahlias, Petit-Gennevilliers, 392
Allée (L') du jardin, Petit-Gennevilliers, 286
Allée (L') du jardin du Petit-Gennevilliers, 316
Allée de marronniers, Argenteuil, 245
Allée (L') de la Villa des Fleurs, Trouville, 197, 233
Après déjeuner, 20
Arbre au bord d'un sentier, 205
Arbres en fleurs sur le coteau de Colombes, 295
Arbres en fleurs, Petit-Gennevilliers, 298, 299, 302
Argenteuil, fête foraine, 247
Assiette (L') de pêches, 210
Attelage de fardiers, 147
Autoportrait, 366, 411
Autoportrait au chevalet, 118

Baigneur s'apprêtant à plonger, 90A
Baigneur s'apprêtant à plonger, bords de l'Yerres, 92
Baigneurs, bords de l'Yerres, 78, 90
Balcon (Un) boulevard Haussmann, 136, 140
Barque (La) rouge, 257
Barques près de l'appontement, 259
Bassin d'Argenteuil (Le), 230
Bateau à l'ancre, Argenteuil, 398
Bateau au mouillage, sur la Seine à Argenteuil, 260, 360, 393
Bateau à voile sur la Seine, 394
Bateaux à l'ancre sur la Seine, 412
Bateaux au mouillage, sur la Seine à Argenteuil, 381
Bateaux sur la Seine à Argenteuil, 379, 413, 446
Bateaux à voile à Argenteuil, 359
Bécasses, 214
Begonias argentés et cypripèdes, 471
Berge (La) et le Pont d'Argenteuil, 232
Berge (La) du Petit-Gennevilliers et la Seine, 378, 421
Billard (Le), 25
Bois près de la mer, 172
Bord d'un canal, près de Naples, 4
Bord de mer en Normandie, 162
Bord de mer à Villers, 154
Bord de mer à Villerville, 191
Bord de rivière, effet de brume matinale, 18
Bord de Seine à Argenteuil, 370
Bord de Seine, Argenteuil, 388, 401
Bord de Seine près d'Argenteuil, 382
Bord de Seine au Petit-Gennevilliers, 422
Bord de la Seine au Petit-Gennevilliers, 448
Bord de la Seine au Petit-Gennevilliers en hiver, 449
Bords de Seine, 396
Bords de la Seine, 407
Bords de Seine, effet de soleil couchant, 408
Bords de l'Yerres, 98
Boulevard Haussmann (Le), effet de neige, 332, 333
Boulevard des Italiens (Le), 135
Boulevard (Le) vu d'en haut, 143
Bouquet de Reine-marguerites, capucines, et soleils dans un vase, 322
Bouquet de Reine-marguerites et soleils dans un vase, 323
Bouquet de Roses dans un vase de cristal, 239
Camille Daurelle dans le parc d'Yerres, 71
Canard d'Inde, 10
Canot à voile sur l'Yerres, 97
Canotier au chapeau haut de forme, 93
Canotier pêchant sur l'Yerres, 79
Canotier ramant, 75A
Canotier ramenant sa périssoire, bord de l'Yerres, 96
Canotiers ramant sur l'Yerres, 75
Canotiers sur l'Yerres, 77
Capucines, 430, 432
Caserne (La) de la Pépinière, 113
Champ jaune, Gennevilliers, 251
Champ jaune et Acqueduc au Petit-Gennevilliers, 371
Champ au bord de la mer, Trouville, 190
Champ (Un) à Villers, 156
Champs (Les), Plaine de Gennevilliers, étude en jaune et rose, 279
Champs (Les), Plaine de Gennevilliers, étude en jaune et vert, 278
Chateau au bord de la Seine, Argenteuil, 399
Chaumière (La), Trouville, 196, 198
Chemin à l'orée d'un bois, 177
Chemin montant sous bois, environs de Trouville, 176
Chemin vert en Normandie, 175
Chemin de la Villa des Fleurs, Trouville, 234
Chevaux à l'écurie, 15
Chien (Le) «Paul», 297
Choux (Les), 307
Chrysanthèmes blancs et jaunes, 459
Chrysanthèmes blancs et jaunes, jardin du Petit-Gennevilliers, 457
Chrysanthèmes dans un vase, 455, 456
Coteau (Le) de Colombes, 280
Cote de bœuf, 223

Dahlia rose, 433
Dahlias dans un vase, 183, 436
Dahlias cactus rouges, 428
Dahlias cactus dans un vase, 435
Dahlias (Les), jardin du Petit-Gennevilliers, 442, 443
Dans un café, 134 (v. 132: Tête d'homme)
Déjeuner (Le), 32
Déjeuner de canotiers au bord de l'Yerres, 2
Dépôt de barques, environs d'Argenteuil, 24
Deux canards sauvages, 219
Deux dahlias, 434
Deux faisans sur une table de marbre, 217
Deux faisans suspendus, 218
Deux perdreaux, 179
Digue (La) à Argenteuil, 377
Digue (La) et les peupliers, Petit-Gennevilliers, 345

En bateau sur la Seine, 124
Enclos avec arbres fruitiers dans un paysage, 204
Entrée (L') du jardin, Petit-Gennevilliers, 326
Etude de rue, Paris, 148
Etudes et Esquisses, cf. Peintres (Les) en bâtiment, Raboteurs (Les) de parquet, Rue de Paris, temps de pluie

Fabriques à Argenteuil, 331
Faisans et bécasses sur une table de marbre, 236
Falaise au bord de la mer, Trouville, 273
Falaise à Villers-sur-Mer, 163, 164
Femme à la rose (La), 262
Femme assise sous un arbre, 17
Femme assise sur un sofa à fleurs rouges, 185
Femme nue sur un divan, 7
Femme à sa toilette, 8
Femme au bord de la Seine, 452
Feuillage, 431
Fillette au balcon, 144
Fleurs blanches et roses, Antoniums, 470
Fruits à l'étalage, 178

Gâteaux, 208
Giroflées, 182
Glaïeuls, 472, 473

Hangar dans le jardin du Petit-Gennevilliers, 224
Homme au bain, 267
Homme au balcon, 137
Homme au balcon, boulevard Haussmann, 139
Homme au chapeau haut de forme, assis près d'une fenêtre, 129
Homme (L') au Gil Blas, 133
Homme devant un miroir, 134A
Homme s'essuyant la jambe, 266
Hors d'œuvre, 209

Ile (L') Marande et le Petit bras de la Seine, 361, 363
Intérieur d'atelier au poêle, 5
Intérieur, femme lisant, 127
Intérieur, femme à la fenêtre, 130
Iris, jardin du Petit-Gennevilliers, 425
Iris bleus, jardin du Petit-Gennevilliers, 424
Iris jaunes, 426

Jardin (Le) du Luxembourg en automne, 37
Jardin (Le) du Petit-Gennevilliers, 250, 376, 477
Jardin (Le) du Petit-Gennevilliers en hiver, 441, 476
Jardin du Petit-Gennevilliers, effet de soleil, 283
Jardin du Petit-Gennevilliers, les toits roses, 375
Jardin et maison, Petit-Gennevilliers, 327
Jardin (Le) potager, Petit-Gennevilliers, 226
Jardin à Trouville, 187, 199
Jardin à Yerres, 33, 67,
Jardin (Le) potager, 61
Jardin (Le) potager, Yennes, 60, 63
Jardin (Le), étude de fleurs, Yerres, 64
Jeune homme à sa fenêtre, 26
Jeune homme au piano, 30

Lavoir au bord de l'Yerres, 16
Lavoirs sur la Seine, linge séchant, 346
Leçon (La) de piano, 168
Lièvre, 215
Lièvre et grives, 216
Lilas dans un vase, 242
Lilas et pivoines dans deux vases, 241
Linge séchant, Petit-Gennevilliers, 349, 350
Linge séchant au bord de la Seine, Petit-Gennevilliers, 348
Linge séchant sur les bords de la Seine, Petit-Gennevilliers, 347

Machine (La) de Marly, 22
Madame Boissière tricotant, 68
Madame Renoir dans le jardin du Petit-Gennevilliers, 390
Maison (La) dans les arbres, 201
Maisons sur la falaise, bord de mer, 155
Maison et jardin en Normandie, 200
Maison (Une) au Petit-Gennevilliers, 228
Maison de l'artiste au Petit-Gennevilliers, 227
Maison (La) de Caillebotte, vue de la Seine, Petit-Gennevilliers, 373
Maisons dans la campagne de Gennevilliers, 304
Maison (La) d'Yerres, jardinier tondant le gazon, 103
Marguerites, 429
Marine, 173, 203
Marine, régates à Villers, 152
Marronniers en fleurs, Argenteuil, 281
Marronniers rouges, Argenteuil, 248
Massif de fleurs, jardin du Petit-Gennevilliers, 225, 284
Massif de chrysanthèmes, jardin du Petit-Gennevilliers, 458
Massif de jacinthes, jardin du Petit-Gennevilliers, 391
Melon et compotier de figues, 211
Mer (La) vue de Villerville, 188
Mur (Le) du jardin potager, Yerres, 62, 65
Musa, jardin du Petit-Gennevilliers, 285

Nature morte: Fruits, pot et pipe, 13
Nature morte: Au homard, 238
Nature morte: Aux huîtres, 180
Nature morte: Panier de fruits et vase de fleurs, 104
Nature morte: Pichet, pommes et raisin, 9
Nature morte: Plat de langouste, 181
Nature morte: Poulets et gibier à l'étalage, 220
Nature morte: Tête de veau et langue de bœuf, 222
Nature morte: Au vase de lilas, 240
Nature morte: Verres, carafes et compotiers de fruits, 123
Navires dans un bassin, Le Havre, 125, 126
Nu au divan, 184

Orangers (Les), 87
Orchidées, 462, 463, 467, 468
Orchidées (Cattleya et Antonium), 465
Orchidées à fleurs blanches, 466
Orchidées jaunes, 461
Orchidées à fleurs jaunes, 464
Orchidées et plantes à fleurs rouges, 469
Orchidées dans un vase, 475
Orchidées dans la serre du Petit-Gennevilliers, 460

Parc Monceau (Le), 58, 111
Parc (Le) d'Yerres, 59
Parc (Le) de la propriété Caillebotte à Yerres, 34
Paris sous la neige, 314
Partie (La) de bésigue, 165
Partie (La) de cartes, 35
Paul Hugot, 81A
Paysage aux meules de paille, 14
Paysage aux meules, 74
Paysage avec restaurant, 303
Paysage avec rivière, 364, 365
Paysage à la voie de chemin de fer, 6
Paysage urbain sous la neige, 334
Paysage à Argenteuil, 367
Paysage en Normandie, 268
Paysage en Normandie, pommier dans un vallon boisé, 159
Paysage en Normandie, pommiers dans un vallon boisé, 160
Paysage, Gennevilliers, 354
Paysage, Petit-Gennevilliers, 344, 444
Paysage avec maisons, Petit-Gennevilliers, 352
Paysage avec peupliers, Petit-Gennevilliers, 341
Paysage avec ligne de peupliers, Petit-Gennevilliers, 342
Paysage à Trouville, 274
Paysage, environs d'Yerres, 102
Pêche à la ligne, 89
Pêcheurs au bord de l'Yerres, 36
Pêcheurs sur la Seine, 357
Peintre sous son parasol, 88
Peintre (Le) Morot dans son atelier, 12
Peintres (Les) en bâtiment, 47-48
Penstemons, 474
Père Magloire (Le) sur le chemin de Saint-Clair à Etretat, 263, 264
Père Magloire (Le) allongé dans un bois, 265
Périssoire sur l'Yerres, 94
Périssoires sur l'Yerres, 76, 91, 95
Petite maison dans les arbres, 317
Petit Bras (Le) de la Seine, 406
Petit Bras (Le) de la Seine en automne, 384, 386
Petit Bras (Le) de la Seine, effet de brouillard, 403
Petit Bras (Le) de la Seine à Argenteuil, 287, 329, 362, 374, 400, 445
Petit Bras (Le) de la Seine près d'Argenteuil, 383, 385, 387
Petit Bras (Le) de la Seine à Argenteuil, effet de soleil, 288
Petit Bras (Le) de la Seine à Argenteuil, temps couvert, 402
Petit-Gennevilliers (Le), près de la digue, 343
Peupliers sur la digue d'Argenteuil au Petit-Gennevilliers, 372
Place Saint-Augustin (La), temps brumeux, 112
Plage (La) de Trouville, vue de la corniche, 193
Plaine (La) de Gennevilliers, 353
Plaine (La) de Gennevilliers, champ jaune, 368
Plaine (La) de Gennevilliers, champs jaunes, 252, 277
Plaine (La) de Gennevilliers, vue des coteaux d'Argenteuil, 356
Pommes, 212, 340
Pommiers en fleurs, coteau de Colombes, 253
Pommiers en fleurs, Petit-Gennevilliers, 300
Pommiers au bord de la mer, Trouville, 161
Pont (Le) d'Argenteuil, 450
Pont (Le) d'Argenteuil et la Seine, 310
Pont (Le) de Bezons, vu de la pointe de l'Ile Marande, 330
Pont de l'Europe (Le), 38-46
Ponton (Le) d'Argenteuil, 320
Portrait de Bérenger, 11
Portrait de Madame Charles Caillebotte, 85
Portrait de Gustave Caillebotte: v. Autoportraits
Portrait de Madame Martial Caillebotte, 53
Portrait de Zoé Caillebotte, 69
Portrait de A. Cassabois, 56
Portrait d'Henri Cordier, 235
Portrait d'Eugène Daufresne, lisant, 80
Portrait de Camille Daurelle, 70
Portrait de Jean Daurelle, 293, 321
Portrait de Jules Dubois, 292
Portrait de Monsieur Feuilherade, 121
Portrait de E. J. Fontaine, 296
Portrait de Jules Froyez, 119, 169
Portrait de Richard Gallo, 82, 167
Portrait de Maurice Hugot, enfant, 294
Portrait de Paul Hugot, 81
Portrait de Blanche Lamy, lisant, 437
Portrait de Blanche Lamy, au chapeau de paille, 438
Portrait d'Eugène Lamy, en buste, 338
Portrait d'Eugène Lamy, 369
Portrait de Pierre Rabot, 410
Portrait de Pierre Rabot, en pied, 440
Portrait de Madame Renoir, 336
Portrait de Jules Richemont, 117
Portrait de Monsieur D..., 122
Portrait de Monsieur G. C..., 131
Portrait de Monsieur R..., 86
Portrait de Madame X..., 83
Portrait de Monsieur X..., S. N.
Portrait d'un collégien, 120
Portrait de femme dans un intérieur, 55
Portrait de jeune femme, 57
Portrait de femme assise lisant, 337
Portrait d'homme, 84, 128, 166
Portrait d'homme écrivant dans son bureau, 291
Portraits à la campagne, 31
Portraits dans un intérieur, 54
Prairie au bord de la mer, Trouville, 270
Prairie à Yerres, 19
Prairie, Yerres, 101
Promenade (La) d'Argenteuil, 244, 246, 249, 282

Quai (Le) du Petit-Gennevilliers, 229
14 Juillet rue Lepic, 145
Quatre vases de chrysanthèmes, 454

Raboteurs (Les) de parquet, 27-29
Refuge (Un), boulevard Haussmann, 141
Régates à Argenteuil, 447
Régates en mer, à Villerville, 269
Reine-marguerites dans un vase, 207
Richard Gallo et son chien Dick, au Petit-Gennevilliers, 290
Rivière (La) d'Yerres, 100
Roses, 427
Roses jaunes dans un vase, 206
Roses jaunes et rouges dans un vase de cristal, 324
Roses rouges dans un vase, 243
Roses (Les), jardin du Petit-Gennevilliers, 312
Rosier et Iris mauve, jardin du Petit-Gennevilliers, 423
Rougets, 213
Route de Honfleur à Trouville, 174
Route en Normandie, 158
Route (Une) à Naples, 3
Rue Halévy (La), vue d'un balcon, 114
Rue Halévy (La), vue du sixième étage, 116
Rue du Mont-Cenis, Montmartre, 146
Rue de Paris, temps de pluie, 49-52
Rue (Une) à Yerres, 66
Ruisseau à travers bois, 318

Saule au bord de la Seine, 409
Saule au bord de l'Yerres, 1
Saules au bord d'une rivière, 405, 451
Scieurs de long (Les), 306
Seine (La), par temps brumeux, 404
Seine (La) à Argenteuil, 231, 419, 420
Seine (La) à Argenteuil, bateaux au mouillage, 255, 261
Seine (La) et le Pont du Chemin de fer d'Argenteuil, 328
Seine (La) à la Pointe d'Epinay, 355
Seine (La) à la Pointe de l'île Marande, 389
Seine (La) à Port-Marly, 23
Sieste (La), 73
Soldat (Un), 170
Soleils, jardin du Petit-Gennevilliers, 308
Soleils (Les), jardin du Petit-Gennevilliers, 309
Soleils au bord de la Seine, 311
Sous-bois, 289
Sous-bois, Petit-Gennevilliers, 453
Square à Paris, temps de neige, 335
Sur le banc, 439

Tête de femme, 339
Tête d'homme, 132 (v. 134: Dans un café)
Toits sous la neige, 110
Toits sous la neige, Paris, 107, 108
Toits (Les) de l'Hôtel des Roches Noires, Trouville, 192
Trois perdrix sur une table, 237
Trouville, la plage et les villas, 195

Vaches dans un pré, 275
Vaches dans un pré, au bord de la mer, 276
Vallée de la Toucques, Trouville, 171
Vallée de l'Yerres, 99

Vase de glaïeuls, 325
Veau à l'étal, 221
Verger (Le), 202
Verger aux pommiers en fleurs, Colombes, 254
Verger en Normandie, 157
Verger, arbres en fleurs, Petit-Gennevilliers, 301
Verger et coin de maison, Petit-Gennevilliers, 305
Villa (Une) à Trouville, 194
Villa (La) rose, Trouville, 271
Villas à Trouville, 186, 272
Villas au bord de la mer, Normandie, 151
Villas à Villers-sur-Mer, 150
Village dans la campagne de Gennevilliers, 351
Villers-sur-Mer, 149
Voiliers en mer, 189
Voiliers sur la Seine, Argenteuil, 358, 414
Voiliers sur la Seine à Argenteuil, 319, 397, 416-418
Voiliers à l'ancre, Argenteuil, 380
Voiliers au mouillage, sur la Seine à Argenteuil, 256, 258
Voiliers, étude de voiles, Argenteuil, 415
Vue de mer à Villers, 153
Vue prise à travers un balcon, 138
Vue de toits, Paris, 105, 106, 109
Vue de toits sous la neige, 315
Vue de la rue Halévy, Paris, 115
Vue de Paris, soleil, 142

Yacht jaune (Le), 395
Yerres (L'), effet de pluie, 21

Zoé Caillebotte dans le jardin, Yerres, 72

# INDEX ANALYTIQUE DES SUJETS DES TABLEAUX

Les chiffres renvoient aux numéros du catalogue.

Animaux: 15, 147, 275, 276, 297.
Argenteuil, bateaux: 124 (?), 257, 259, 360, 393-395, 398, 414, cf. aussi: Argenteuil, Seine et bateaux.
Argenteuil, environs: 24, 367.
Argenteuil, petit bras de la Seine: 287, 288, 329, 362, 374, 383-387, 400, 402, 403, 405, 406, 445, cf. aussi Marande (Ile).
Argenteuil, promenade: 244-249, 281, 282.
Argenteuil, Seine: 230, 231, 320, 321, 370, 377, 382, 388, 396, 399, 401, 404, 407-409, 419, 420, 452, cf. aussi: Argenteuil, Seine et bateaux; Argenteuil, Seine et ponts.
Argenteuil, Seine et bateaux: 255, 256, 258, 260, 261, 319, 358, 379-381, 397, 412, 413, 145-418, 446, 447.
Argenteuil, Seine et ponts: 232, 310, 328, 450, cf. aussi Argenteuil, Seine.

Bezons: 330, 357.

Colombes: 253, 254, 280, 295, cf. aussi: Petit-Gennevilliers, arbres en fleurs et vergers.

Epinay: 355.
Etretat: 263, 265.

Fleurs, jardin et serre du Petit-Gennevilliers: 423-428, 457-459, 460-463.
Fleurs, panneaux décoratifs: 460-474.
Fleurs, projets de décoration: 429-431, cf. aussi: Natures mortes avec fleurs.

Gennevilliers, campagne: 303, 304, 351, 354.
Gennevilliers, champs et plaine: 251, 252, 277-279, 353, 368, 369, cf. aussi Petit-Gennevilliers.

Intérieurs, Paris: 5, 8, 12, 28-30, 32, 53, 54, 127, 130, 134, 165.
Intérieurs, Yerres: 25, 68, 69.

Le Havre: 125, 126.

Marande (Ile): 361, 363-365, 389, cf. aussi: Argenteuil, petit bras de la Seine.
Marly: 22.
Metiers: 27-29, 47-48, 306.

Naples: 3, 4.
Natures mortes, avec fleurs: 182, 183, 206, 207, 239-243, 322-325, 433-436, 454-456, 475.
Natures mortes, avec fruits: 9, 13, 178, 210-212, 340.
Natures mortes, avec gibier: 10, 179, 214-219, 236, 237.
Natures mortes, divers: 104, 123, 180, 181, 208, 209, 213, 220-223, 238.
Normandie, bords de mer: 151, 155, 162, 172, 276.
Normandie, chemins et sentiers: 158, 175, 177, 205.
Normandie, maisons et jardins: 200, 201, 268.
Normandie, marines: 173, 189, 203.
Normandie, vergers et pommiers: 157, 158, 160, 202, 204, cf. aussi Etretat, Le Havre, Trouville, Villers, Villerville.

Paris, boulevards: 135-141, 143, 332, 333.
Paris, jardins et parcs: 37, 58, 111, 133.
Paris, places: 112, 113, 335.
Paris, pont: 38-46.
Paris, rues: 26, 49-52, 113-116, 145, 146, 148.
Paris, vues de toits: 105-110, 314, 315.
Petit-Gennevilliers, arbres en fleurs et vergers: 298-302.
Petit-Gennevilliers, digue et peupliers: 341-345, 372.
Petit-Gennevilliers, jardin et maison de l'artiste: 224-228, 250, 283-286, 307-309, 311-313, 316, 317, 326, 327, 373, 375, 376, 390-392, 437, 439, 441-444, 453, 476, 477.
Petit-Gennevilliers, la Seine: 290, 311, 326, 327, 346-350 *(linge séchant)*, 369, 373, 378, 421, 422, 448, 449.
Petit-Gennevilliers, divers: 229, 289, 305, 306, 318, 352, 451.
Port Marly: 23.
Portraits, féminins non identifiés: 7, 8, 17, 83, 127, 130, 144, 168, 184, 185, 337, 339, 452.
Portraits masculins non identifiés: 84, 86, 93, 120, 122, 128, 129, 131-134, 166, 170, 266, 267, 291.
Portraits et représentations:
  Beranger, II
  Berthier (Charlotte) 312.
  Boissière (Mme) 68.
  Brault (Maurice) 35, 137, 165.
  Caillebotte (Mme Charles) 31, 85.
  Caillebotte (Gustave) 42, 44, 118, 366, 411.
  Caillebotte (Marie) 31.
  Caillebotte (Martial) 30, 87, 165.
  Caillebotte (Mme Martial) 31, 32, 53.
  Caillebotte (René) 26, 32.
  Caillebotte (Zoé) 69, 72, 87.
  Cassabois (A.) 56, 165.
  Cordier (Henri) 235.
  Courtier (Maitre) 139.
  Daufresne (Eugène) 80.
  Daurelle (Camille) 70, 71.
  Daurelle (Jean) 32, 293, 321.
  Davay (Mme) 54.
  Dessommes (Edouard) 88, 165.
  Dubois (Jules) 292.
  Feuilherade (Mr.) 121.
  Fontaine (E. J.) 296.
  Froyez (Jules) 119, 169.
  Gallo (Richard) 82, 165, 167, 290.
  Godard (Mme) 54.
Portraits et représentations:
  Hagen (Mme) 44, 55, 57, 262.
  Hue (Mme) 31.
  Hugot (Maurice) 294.
  Hugot (Paul) 81, 81A.
  Lamy (Blanche) 437, 438, 439.
  Lamy (Eugène) 338, 369.
  Magloire cf. Raulin, Magloire.
  Morot 12.
  Rabot (Pierre) 410, 440.
  Raulin (Magloire) 263-265.
  Renoir (Mme) 336, 390.
  Richemont (Jules) 117.

Trouville, bords de mer: 161, 171, 190, 192, 193, 270, 273, 274.
Trouville, chemins: 174, 176, 197, 233, 234.
Trouville, maisons et jardins: 187, 196, 198, 199.
Trouville, villas: 186, 194, 195, 271, 272.

Villers-sur-Mer: 149, 150, 152-154, 156, 163, 164.
Villerville: 188, 191, 269.

Yerres, baigneurs: 78, 90, 92.
Yerres, canotiers: 2, 75, 77, 79, 93, 96, 97.
Yerres, pêcheurs: 36, 89.
Yerres, périssoires: 76, 91, 94, 95.
Yerres, la propriété de l'artiste: 31, 33, 34, 59, 60-65, 67, 71, 87, 103.
Yerres, rivière: 1, 16, 18, 21, 98, 100; cf. aussi: Yerres, canotiers; Yerres baigneurs; Yerres, pêcheurs.
Yerres, divers: 14, 17, 19, 25, 66, 73, 74, 99, 101, 102.



# INDEX DES NOMS DE LIEUX ET DE PERSONNES

Cités dans les textes, à l'exception du catalogue

Les Musées et Etablissements figurent au nom des Villes
Les chiffres en caractères romains renvoient aux pages, les chiffres en italique aux numéros des notes *(n.)* et des lettres *(l.)*.

Alexandre (Arsène), 247 *l. 28*, 261, 262
Argenteuil, 13, 36, 64, 66, 68
Argenteuil, bassin, 14, 15, 66, 69
Argenteuil, Cercle de la Voile de Paris, 15, 21 *n. 62, 63, 65*
Argenteuil, rive, 70
Asnières, 15

Baignères (Arthur), 258
Ballu (Roger), 255
Bazille (Frédéric), 8, 10, 24, 37, 41
Bellio (Dr de), 18, 21 *n. 104*, 245 *l. 15*, 248 *l. 42-44*
Bérard (famille), 56
Béraud (Jean), 7, 9, 20 *n. 4*
Bernac (Jean), 21 *n. 69*, 50 *n. 4*, 262
Bertall, 253, 257
Berthier (Charlotte), 21 *n. 58, 91*
Besson (Georges), 15, 264
Bezons, pont, 70
Bigot (Charles), 253
Bignou, 244 *l. 14*
Blémont (Emile), 253
Bonnard (Pierre), 74
Bonnat (Léon), 10
Bonnat (Léon), Atelier, 8, 9, 29
Boudin (Eugène), 61
Bouret (Jean), 263
Bracquemond (Félix), 12, 17, 246 *l. 22*
Brault (Maurice), 248 *l. 34*
Bruxelles, Exposition des XX, 13, 16
Burty (Philippe), 256

Cabaner, 18
Cachin (Françoise), 15
Cadart, 244 *l. 9*
Caillebotte, Collection, 18, 19, 251
Caillebotte (Alfred), demi-frère du peintre, 20 *n. 9*
Caillebotte (Antoine), grand oncle du peintre, 7
Caillebotte (Geneviève), nièce du peintre, (v. aussi Chardeau, Mme Albert), 21 *n. 92*
Caillebotte (Jean), neveu du peintre, 21 *n. 92*
Caillebotte (Martial), père du peintre, 7, 20 *n. 2*
Caillebotte (Mme Martial), mère du peintre, (v. aussi Daufresne (Céleste), 7
Caillebotte (Martial), frère du peintre, 5, 7, 8, 13, 20 *n. 10*, 248 *l. 47*, 251, 252
Caillebotte (Nicolas), grand oncle du peintre, 7
Caillebotte (Pierre), arrière-grand-père du peintre, 7
Caillebotte (René), frère du peintre, 7
Cassatt (Mary), 12, 243 *l. 6*, 245 *l. 17, 18*, 246 *l. 23*, 247 *l. 27*
Castagnary, 29, 254
Cézanne (Paul), 12, 18, 26, 37, 46, 54, 56, 62, 64, 71, 72, 244 *l. 11-13*, 246 *l. 22*, 247 *l. 27*, 251
Champfleury, 24, 30, 71
Chardeau (Mme Albert), nièce du peintre (v. aussi Caillebotte Geneviève), 3, 5
Chardeau (Jacques), petit neveu du peintre, 5
Chardeau (Jean), petit neveu du peintre, 5
Charpentier (les), 244 *l. 11*
Chastel (André), 263
Chevalier (Frédéric), 256
Chicago, Art Institute, 44, 264
Chocquet (V), 244 *l. 11*
Clarétie (Jules), 29, 30, 254
Clay (Jean), 264 *n. 22*
Colombes, 64, 66
Colombes, coteaux, 65
Colombe, rives, 69
Corder, 245 *l. 22*
Cormeilles, collines, 66
Corot (Camille), 23
Courbet (Gustave), 23, 24, 71
Courtier (Albert), 251
Crevellier (Jacques), 261

Daudet (Alphonse), 8, 30, 252
Daufresne (Céleste), mère du peintre, (v. aussi Caillebotte, Mme Martial)
Daulte (François), 21 *n. 91*
Deauville, 61
Decamp, 62
Deffoux (Léon), 26 *n. 5*
Degas (Edgar), 10, 12, 16-19, 26, 30, 33, 34, 36-38, 44, 46, 50, 52-54, 71-74 et *n. 15*, 243 *l. 6, 7*, 244 *l. 7, 10, 12, 14*, 245 *l. 16, 22*, 246 *l. 22-24*, 247 *l. 27*, 251, 252
Delacroix (Eugène), 8, 252
Delteil (Loys), 36 *n. 14*
Denis (Maurice), 72
Desboutin (Marcelin), 9, 30
Domfront, 7
Draner (J. R.), 257
Durand-Ruel (Paul), 12, 13, 16, 243 *l. 1*, 247 *l. 28*, 259
Durand-Ruel, Galerie, 10, 16, 17, 261
Duranty (Edmond), 24, 30-33, 47, 52, 72, 74 *n. 15*, 245 *l. 16*, 257
Duret (Théodore), 12, 24, 72, 243 *l. 5*, 247 *l. 33*, 262

Enault (Louis), 253
Epinay, Pointe d', 66
Etretat, 62

Fantin-Latour (Henri), 37
Fénéon (Félix), 15, 260
Féron (Adélaïde Françoise), grand'mère du peintre, 7
Flament, 17, 247 *l. 29*
Flaubert (Gustave), 24, 71, 252
Forain (Jean Louis), 12, 243 *l. 6*, 246 *l. 23*

Gauguin (Paul), 12, 71, 245 *l. 22*, 246 *l. 23*, 247 *l. 27*
Geffroy (Gustave), 5, 16-18, 59, 71, 260-263
Gennevilliers, 7, 16, 36, 64-66, 68, 73
Georges Petit, Galerie, 16
Gillet (Louis), 262
Giverny, 15, 17
Gleyre, atelier, 10
Godefroy 248 *l. 39, 40*
Goncourt (Edmond de), 30
Goncourt (Edmond et Jules de), 13, 24, 41
Grautoff (O.), 36 *n. 14*
Guillaumin (Armand), 12, 19, 71, 246 *l. 23*

Hassam (Frédéric Childe), 73, 74 *n. 12*
Hoschede (Blanche) (v. Mme Monet)
Hoschede (Ernest), 9
Hoschede (Jean-Pierre), 17
Hours (Madeleine), 36 *n. 13*
Hugo (Victor), 252
Huysmans (J. K.), 24, 30-32, 38, 44, 49, 50, 52, 55, 56, 62, 71, 258, 259, 260 *n. 27*

Jacques, 255
James (Henry), 47
Jamot (Paul), 23
Joubin (A.), 263

Kervilaouen (Belle-Ile), 247 *l. 31*

Lacombe (A), Maire de Gennevilliers, 251
La Fresnaye (Roger de), 74 et *n. 16*
Lecadre, 245 *l. 19*
Legrand (M.), 251
Legros (Alphonse), 246 *l. 22*
Lepelletier (R.), 254
Lepic (Vicomte), 10, 246 *l. 22*
Leroy (Louis), 256
Lesaulx (Gaston), 261
Lindon (Raymond), 62 *n. 5*
Lisieux, 7
Londres, 243 *l. 5*
Londres, Galerie Wildenstein, 264
Lostalot (A. de), 29, 253
Luce (Maximilien), 24
Lurpas (Avia), 70 *n. 6*

Mallarmé (Stéphane), 18
Mancino (Léon), 256
Manet (Edouard), 10, 18, 24, 26, 30, 34, 36-38, 41, 43, 46, 49, 50, 54, 55, 59, 64, 65, 71-74, 243 *l. 6*, 245 *l. 19*, 246 *l. 22*, 247 *l. 30*, 251
Manet (Mme), 244 *l. 10*, 248 *l. 34*, 260 *n. 27*
Mantz (Paul), 255
Marande, Ile, 68, 69, 70 et *n. 10, 11*
Marante, Ile, 70 *n. 11*
Marquet (Albert), 74
Mauclair (Camille), 262
Maupassant (Guy de), 41
Maus (Octave), 16
May (Ernest), 17, 243 *l. 6*, 244 *l. 9*
Mazars (Pierre), 264
Menzel (A.), 49, 50 *n. 3*
Millet (Jean-François), 24, 251, 252
Mirbeau (Octave), 18, 248 *l. 37, 40, 45*
Monet (Claude), 9, 10, 12, 14, 15, 17, 19, 26, 30, 34, 36-38, 41, 43, 44, 47, 48, 55, 59, 61, 62, 64, 66, 69-73, 243 *l. 6*, 244 *l. 10, 11, 15*, 245 *l. 16, 18, 19, 21, 22*, 246 *l. 22-26*, 247 *l. 27, 29, 31-33*, 248 *l. 34-40, 45, 46*, 251
Monet (Mme Blanche), (v. aussi Hoschede (Blanche), 17
Montaiglon (A. de), 259
Montifaud (Marc), 256
Montgeron, 9
Moreau, 246 *l. 22*
Morisot (Berthe), 243 *l. 6*, 247 *l. 27*, 251
Munch (Edouard), 73, 74 *n. 13*

Nadar, 46, 54
Naples, 8
Normandie, côtes de, 3, 61
Normandie, Paysages, 61
New York, Expositions: Art Association, 16
New York, Expositions: Galerie Wildenstein, 264

Orgemont, côteau, 68

Orgemont, hauteurs d', 66
Oslo, Musée National d'Art Moderne, 74 *n. 13*
O'Squarr (Charles Flor.), 254

Paris, vues de, 44, 73, 74
Paris, établissements et rues: Ecole des Beaux-Arts, 8, 10, 14, 20 *n. 13*, Faubourg Saint-Denis (rue du), 7, 20 *n. 2*, Haussmann (boulevard), 14, 38, 44, Hôtel Drouot, 10, 23, Hôtel de Ville, 49, 50 *n. 6*, Lycée Louis-le-Grand, 8, 20 *n. 12*, Miromesnil (Hôtel Caillebotte rue de), 7, 20 *n. 2*, Opéra, 44, Café Guerbois, 30, 247 *l. 30*, Café La Nouvelle Athènes, 30, 38, 245 *l. 22*, Café Riche, 18, 247 *l. 33*, 248 *l. 35*, *42*, 252
Paris, Musées et Galeries: Grand Palais, (Exp. du Centenaire de l'Impressionnisme), 19, 264, Musée du Louvre, 19, 251, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 251, Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume, 10, 18, 251, 264, Musée du Luxembourg, 10, 19, 251, Galerie Wildenstein, 263, 264
Petit-Gennevilliers, 8, 13, 15, 64-66, 68
Petit-Gennevilliers, maison du, 14, 18, 21 *n. 61*, 252
Petit-Gennevilliers, jardin du, 59
Peytel (Me), 21 *n. 65*
Pica (Vittorio), 262
Pissarro (Camille), 5, 10, 12, 17, 18, 26, 48, 71-73, 243 *l. 2-4*, 244 *l. 8*, *9*, *11*, *12*, 245 *l. 20-22*, 246 *l. 22-26*, 247 *l. 27*, *30*, 251
Pissarro (Ludovic Rodo), 5
Poisson (Georges), 70 *n. 11*
Portier (M.), 245 *l. 15*
Pothey (Alexandre), 253

Rabot (Pierre), 251
Raffaelli (Jean François), 71, 246 *l. 22*, 247 *l. 27*
Rambure (Mme de), 246 *l. 22*
Roujon (Henri), 251
Renoir (Auguste), 10, 12-14, 18, 19, 26, 30, 36, 37, 41, 44, 54, 56, 59, 64, 71-73, 243 *l. 1*, 244 *l. 10*, *11*, 245 *l. 19*, *21*, *22*, 246 *l. 22-25*, 247 *l. 27*, *28*, *33*, 248 *l. 36*, 251, 252
Renoir (Jean), 18
Renoir (Pierre), 18
Rewald (John), 5, 263
Rey (Robert), 263
Rivière (Georges), 10, 18, 33, 53, 252, 253, 255, 256, 260 *n. 12*, 262
Roger-Marx (Claude), 74 *n. 15*, 263
Rosny (jeune), 48
Rouart (Henri), 10, 243 *l. 1*, 246 *l. 22*, *26*, 247 *l. 27*

Saint-Clair, 62
Sand (George), 252
Sannois, collines, 66
Sargent (John), 18
Scharf (Aaron), 48 *n.* 7
Schlessinger, 245 *l. 19*
Sébillot (Paul), 254
Sertat (Raoul), 262
Seurat (Georges), 13, 15
Signac (Paul), 13, 15, 16, 69
Sisley (Alfred), 10, 12-14, 26, 48, 64, 69, 71, 246 *l. 22*, 247 *l. 27*, 248 *l. 36*, *41*, 251
Sutton (Denys), 264
Seyne (F. de), 257
Sylvestre (Armand), 257, 258

Tabarant (A.), 262
Tappling (M.), 20 *n. 11*
Thiébault Sisson, 261
Tillot, 246 *l. 22*
Toledo, Musée de, 74 *n. 12*
Toucques, vallée de la, 62
Touffenberge (Fernand), 251
Toulouse-Lautrec (Henri de), 16, 37
Trouville, 61

Van Gogh (Vincent), 250
Vassy (Gaston), 254
Venturi (Lionello), 16, 249 *n.*, 250 *n.*
Véron (F.), 258
Veuillot, 252
Versailles, Conservation Régionale des Bâtiments de France, 20 *n. 16*
Vetheuil, 15
Vidal, 246 *l. 22*
Vignon (Victor), 12
Villers, 61
Villerville, 62
Vollard (Ambroise), 13
Vuillard (Edouard), 50 *n. 5*, 74 et *n. 15*

Wargemont, 56
Washington, National Gallery, 252
Washington, Phillips Collection, 252
Wildenstein (Daniel), 6
Wildenstein, Fondation, 6, 263
Wilhelm (Jacques), 263
Wolff (Albert), 256

Yerres, 34
Yerres, propriété, 8, 9, 11, 14, 20 *n. 16*, 41
Yerres, rivière, 41

Zandomeneghi, 71, 246 *l. 22*
Zola (Emile), 23, 24, 26 *n. 5*, 29, 30, 38, 44, 49, 56, 71, 244 *l. 11*, 252, 254, 255, 258.

# LISTE DES MUSÉES POSSÉDANT DES ŒUVRES DE CAILLEBOTTE

Les chiffres renvoient aux numéros du catalogue.

Agen, Musée Municipal: 78
Alger, Musée des Beaux-Arts: 129, 295
Argenteuil, Musée du Vieil Argenteuil: 421, 422.
Bayeux, Musée baron Gérard: 31
Brême, Kunsthalle: 24
Buffalo, Allbright Knox Art Gallery: 38
Chicago, The Art Institute: 52
Genève, Musée du Petit Palais: 44, 215, 264, 265, 294, 314.
Hartford, Wadsworth Atheneum: 73
Milwaukee, Art Center: 76
Minneapolis Institute of Arts: 184
Montpellier, Musée Fabre: 83
New Haven, The Yale University Art Gallery: 134A
Oran, Musée Municipal, 125
Paris, Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume: 28, 107, 235, 359, 411
Paris, Musée Marmottan: 51, 168, 457
Paris, Musée du Petit Palais: 81 A
Rennes, Musée des Beaux-Arts: 39, 91
Rouen, Musée des Beaux-Arts: 134
Saint-Denis, La Réunion, Musée des Beaux-Arts: 327
Springfield, Museum of Fine Arts: 236
Toledo, The Museum of Art: 269



# TABLE DES MATIÈRES

page
Avant-propos . . . . . . . . . . 5

Biographie . . . . . . . . . . 7

Caillebotte et son temps . . . . . . . . . . 23
Caractères de l'Impressionnisme en 1876 . . . . . . . . . . 23
Caillebotte et la littérature naturaliste . . . . . . . . . . 29
Caillebotte et la peinture impressionniste . . . . . . . . . . 33

L'œuvre . . . . . . . . . . 37
Scènes d'intérieur . . . . . . . . . . 37
Scènes de plein air . . . . . . . . . . 41
Scènes de la vie ouvrière . . . . . . . . . . 49
Portraits . . . . . . . . . . 52
Natures mortes . . . . . . . . . . 55
Fleurs . . . . . . . . . . 59
Normandie . . . . . . . . . . 61
Argenteuil-Gennevilliers . . . . . . . . . . 64
Place de Caillebotte . . . . . . . . . . 71

Catalogue de l'œuvre . . . . . . . . . . 75

Appendices . . . . . . . . . . 243
Lettres . . . . . . . . . . 243
Participation de Caillebotte aux expositions . . . . . . . . . . 249
Documents . . . . . . . . . . 251
Iconographie de Caillebotte . . . . . . . . . . 252
Caillebotte et la critique . . . . . . . . . . 253
Bibliographie sommaire . . . . . . . . . . 265
Index alphabétique des titres des tableaux . . . . . . . . . . 266
Index analytique des sujets des tableaux . . . . . . . . . . 268
Index des noms de personnes et de lieux . . . . . . . . . . 269
Liste des musées possédant des œuvres de Caillebotte . . . . . . . . . . 270

Achevé d'imprimer le 8 décembre 1977
sur les presses de Paul Attinger à Neuchâtel
d'après une maquette de André Rosselet.
Les photolithogravures ont été exécutées par
Atesa Argraf à Genève, la reliure est l'œuvre
de Mayer & Soutter à Renens.

Pour leur très grande majorité les photographies proviennent des Archives Caillebotte et de la Fondation Wildenstein. Les autres provenances sont mentionnées ci-après:

Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris; Bibliothèque Nationale, Paris; Boisgirard, Paris; Cognard, Argenteuil; David, Paris; Durand-Ruel, Paris; Feigen, New York; Giraudon, Paris; Grandguillot (coll.) Marseille; Hammer, New York; Leeb (coll.), Paris; Lorenceau-Brame, Paris; Marette (coll.) Paris; Marlborough, Londres; Matthews, Londres; Maurice, Paris; Musée des Beaux-Arts, Laval; Musée Fabre, Montpellier; Musées Nationaux, Paris; Musée du Petit Palais, Paris; Musée du Petit Palais, Genève; Museum of Fine Arts, Houston; Nasjonal Galleriet, Oslo; Orchard (coll.) Saint Louis; Ostier (coll.) Paris; Rousseau-Verdier, Yerres; Routhier, Paris; Saas, Lausanne; Schweitzer, New York; Speelman, Londres; Spiess, Paris; Toledo (the) Museum of Art; Tooth, Londres; Wilder (coll.) Los Angeles; Willemin, Paris; Wisselingh, Amsterdam; Yale University Art Gallery, New Haven.

Imprimé en Suisse

Achevé d'imprimer le [illegible]
sur les presses de Paul Attinger à Neuchâtel
d'après une maquette de André Rosselet.
Les photolithogravures ont été exécutées par
[illegible] Argraf à Genève, la reliure est l'œuvre
de Mayer & Soutter à Renens.